جدليّة التّلاشي والحضور:
المقتطفات الصّورية بين الحضور والغياب
في أعمال الفنّان التّشكيليّ سامي بن عامر

يامنة الجراي/ باحثة، تونس



ما أطمح إلى تحقيقه في ممارستي الفنّية هو التوصل إلى تصوّر وسائل تقنية ووضع منهج منطقي، من شأنهما إثارة الاكتشاف والاستنباط، أي إلى اللجوء إلى عقلنة الفعل الإبداعي الذي يصبح قادرا على صنع حواجزه وصعوباته بنفسه، معتمدا في نفس الوقت تحليلا تصاعديا وقرارات متدرجة، مما يفضي إلى تغذية العلاقة الجدلية الممكنة بين عنصري التصميم والإنجاز، ويمكنني من التخلي عن الأفكار المسبقة، وتطهير الشكل من التصنيع.

مقال: جدلية الفكر والصدفة من خلال قراءة لأعمالي الفنية

إنّ مجال المعرفة الإنسانية متحوّل، منفلت من التنميط والجمود وهو فضاء مفتوح قادر على استيعاب مختلف التجارب الإبداعية، الفردية أو الجماعية، والتي تستطيع أن تفسح لنفسها مجالا في هذا الفضاء الذي يشهد تنافسا واحتداما فكريّا وفنيّا وجماليّا عنيفا، سواء على مستوى العمل، أو التنظير، أو النقد .

والتّجارب الفنّية المتفرّدة الرائدة هي وحدها التي تظلّ شاخصة للأبصار وتقدّم نفسها بوصفها نماذج متفرّدة ينبغي الاقتداء بها والنظر إليها من منظور الاعتزاز والتقدير . وقراءتها منزّلة في سياقها الثقافي الحضاري والإنساني ،لتبيّن العوامل المتحكمة في تشكّلها إبداعا على نحو متفرّد.

وتعدّ تجربة الفنان التشكيلي التونسي (سامي بن عامر) الفنّية بمثابة مخزون جمالي ووعاء فكري محمّل بكل سمات الإبداع التشكيلي الصادق ،المعبّر عن تجربة موسومة بذاتية فنّية تنهل من الإطار الخاص الذي تنتمي إليه ومن الإبداع الإنساني الذي يمثّل إطارا جامعا تتقاطع فيه الرؤى الفنّية الإنسانية : الشخصي والوطني الممتزج بالتجربة الحياتية التي تختزل تفاعلا نفسيّا وفكرياً وقيميّا معقدا خلاّقا يستوعب التناقضات الحادة ويحّولها إلى خلق فنّي منسجم بديع.

إنّ لغة الخطاب عند(سامى بن عامر) لغة مشفّرة، والنص لديه هو نص مفتوح يخرج المتقبّل من مجال البحث في المعنى إلى مسيرة البحث في الدلالة، كلما اطمأننت إلى قراءة إلا وأحالتك إلى مشروع قراءة متجددة، وقد وظّف فيه تقنيات مختلفة كالشطب والحك والضربات السريعة للفرشاة، وتقنية تكثيف الملامس والكتل الناتئة عن السطح التصويري (تكديس الخامات). .

إنّ مراكمة الأشكال والرموز في الخطاب البصري في لوحاته، وتحررها من سطوة العلاقات الأحادية، جعلا العمل الفنّي يمتاز بتشظّي مضامينه . فالمعاني لا تعرف الاستقرار ولا تخضع لمنطق صارم، فمنجزاته الجمالية تحفل بأشكال لا متناهية الدلالة والتي يكون للمتلقي الدور الرئيسي في قراءتها وتأويلها ، وهو ما يسمح بتعدد القراءات للعمل الواحد ، محدثاً بذلك تشظّيات في المعنى، مما يتيح للمتلقي توظّيف مكتسباته وخبراته ومعارفه ليتفاعل ويتأمّل ويحاور الأعمال بإحالتها على مرجعياتها الثقافية والحضارية التي احتضنت لحظة الخلق الإبداعي، وتغريه بمحاولة اكتشاف دلالات الرموز وصلتها بالإنسان، من جهة، وبالمطلق من جهة أخرى.



سامي بن عامر :تقنيات مزدوجة.

لقد شدّتني الأعمال التشكيلية للفنّان بتعمقها البحثي في العلاقة بين الجمالية والإنشائية وبين التجريب والفعل التشكيليّ، وبين الفعل التشكيلي والتصميم وبين التجريب والإنجاز. وهو ما بنى عليه الفنّان تجربته التشكيلية، التي نسعى إلى التطرق إليها من خلال دراستها استنادا إلى جدلية حضور المقتطفات الصورية وغيابها.

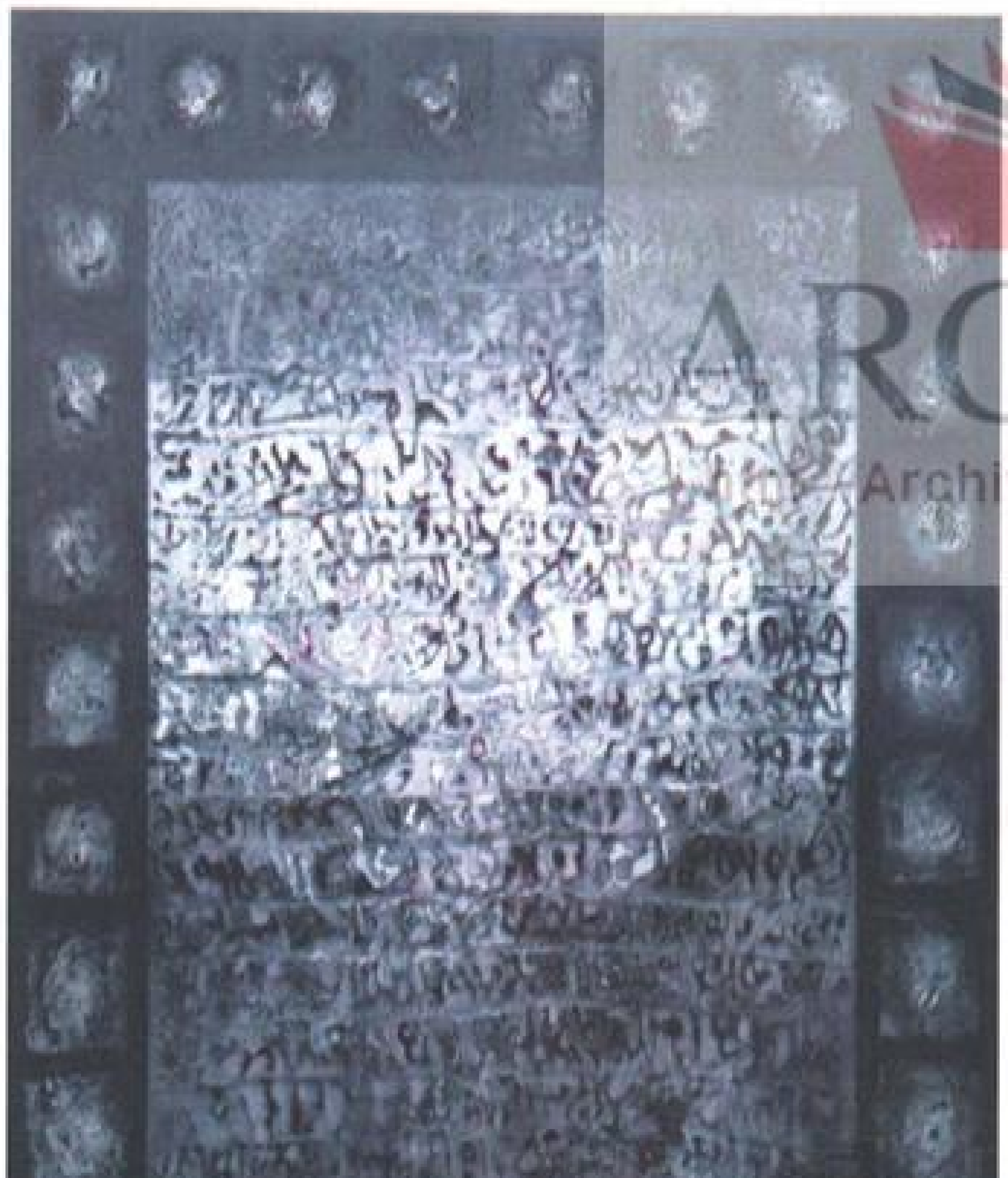
وسنحاول في هذه المقاربة التشكيلية لهذه الأعمال، البحث في المسار التشكيلي وهو بحث ذاتي يتنزل في المواد والتقنيات، ويتجاوز المنحى التجريبي إلى منحنى يطرح واقعا تشكيليّا ينبعث من روح الواقع التونسي والهوية العربية ،هذه الصور بدأت شيئا فشيئا تتلاشى في السطح التصويري الذي تعمّه ضبابية المواد المكدّسة ،لتصبح المفردات متغيّرة تحضر وتغيب في ما يشبه الشطحة الصوفية الدائرية التي تحوم حول المركز.

سطح تعمه ضبابية مواد هجينة المصدر وشخصيات تحضر وتغيب ،هذه المعطيات ستساهم في تغيير الواقع المرئي وتبدأ في تشكيل واقع جديد ،يبحث في الداخل في اللامرئي، واقع ينشد حب اكتشاف العمق والماورائيات، يستبيح الآخر المخفي المجهول، ويقوم على ثنائية التلاشي والحضور، أي ظهور بعض الأشكال على حساب أشكال أخرى أو الانتقال من الصورة المباشرة إلى الفعل الدال عليها، ويكون ذلك من خلال الأثر، أي بمعنى الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل .

في هذا المستوى الأول من القراءة تبدو اللوحة كتلة من الخامات والمواد، تتداخل فيها المرجعيات والملامس وحتى القضايا المعالجة ،وذلك من خلال التداخل بين عناصر الصورة والآثار الخطية وحتى بعض المقتطفات النصّية المبعثرة و غير المقروءة :



سامي بن عامر:تقنيات مزدوجة.



سامي بن عامر:تقنيات مزدوجة.

ليصبح العمل التشكيلي للفنّان فعلا (كاوتيكي) بامتياز ،يحسن فيه الفنان استغلال هذه الفوضى ويجعلها نصوصا موجهة، وتصبح اللوحة، عند سامي، تعبيرا عن معاني الصراع الداخلي الذي يعيشه لحظة النشوة ولحظة الانقطاع عن الواقع أثناء الفعل التشكيلي. يقول الفنّان في هذا الصدد: «تصبح التقنية مبدعة عندما ينظر إليها لا كوسيلة، بل كعنصر مثير للإبداع، يعني، عندما نعمل على توخي طرق جديدة، لنبرز علاقات مادية مغايرة وطريفة. عندما لا نكتفي باعتماد نفس الخامة ونفس الأداة، فنمتحن خامات وأدوات أخرى. عندما نصطدم بالحواجز ونعمل على تخطيها. فاستكشاف التقنيات ليس إثراء لوسائل العمل بل تنويعا في المضامين التشكيلية الممكنة ذاتها»(1).

ويتجلى في الأعمال الفنّية للفنّان، صراع يختزن سلوكا ثوريا على المواد القديمة التي كانت، لسنين طويلة، وفية لنقل مناظر من الطبيعة، فينتج لوحة تتشّكل من ألوان رمادية متدّرجة موزعة على فضاء اللوحة بعناية مدروسة، نابعة من قصّدية فنّية تكشف عن التأصيل النظري للفعل التجريبي الذي يتبناه. ولئن كان التجريب يتأسس على فتح مسالك جديدة في دروب غير مألوفة، وهو ما يتجلّى في الفوضى التصويريّة التي ترصدها عين المتقبل العاديّ، فإنها تعكس نظاما من الفوضى الخاضعة إلى منطق صارم في الترتيب تعيه العيّن الفنّية الناقدة، ليصبح العمل عند الفنان تجلّيا نصيّا على حساب الصّورة إثر صراع فنّي تعبيري بين مكوّناتها. وليستحيل العمل مقتطفات وملامس وخربشات متشظّية مؤثثة لعناصر في الفضاء التشكيلي في وضعيات متغايرة، تحكمها علاقات لا مرئية تارة ومرئية أخرى، تتنازعها مستويات متباينة وألوان متراوحة بين القاتمة والشفافة، على خلفية متناصة بفضل احتكام الفنّان إلى تقنية التنضيد ليؤكد على الدلالة التشكيلية والقوة التعبيريّة للخامات الهجينة المستعملة .



سامي بن عامر:تقنيات مزدوجة.



سامي بن عامر:
تقنيات مزدوجة على لوح . الطول:30صم/30صم.
سنة الانجاز:1996

احتكم الفنّان في رسم أعماله إلى أسلوب تشكيلي يعدّ فريدا من نوعه في تونس، حيث جنح إلى الابتعاد أوّل الأمر عن رسم كل ما يحيط به من تفاصيل من أجل البدء في رحلة البحث عن حقيقة الأشياء، ثم يقع استدعاء لون رمادي لإيجاد فضاء درامي يتناسب مع طبيعة هذا البحث في اللامرئي، فالفنّان، من خلال بحثه التشكيلي في المواد واستدعائها على سطحه التّصويري، يبلور موقفا نقدياً يرى أنّ: الفنّ لا ينقل المرئي بل يجعله قابلا للرؤية»(2).

وبهذا الفعل نصبح إزاء ازدواجية «فراغ المرئي» و«فيض اللامرئي» أو بعبارة أخرى هو انزياح التمثيل إلى التمثّل بما يعنيه هذا الأخير من إنتاج للمعطى، لتصبح تجربته تجربة طلائعية تثمّن المنحى التجريبي، الذي يعيد إنتاج الشيء من خلال رؤى ذهنيّة ذاتيّة لعلامات زخرفية عربية تونسية .

تعتبر لوحات الفنّان ثورة على المحمل المصقول وتثمينا للخامات ومختبرا للتقنيات، تتكدس على لوحاته أشكال متفتتة مصقولة ومتمردة، لتخلق ما يشبه الاحتفال الصوفي في فضاء متوحّد ينسجم مع خصائص هذا الفكر، مما جعلها متمردة على قواعد المنطق الطبيعي، لتساهم مع بقية الدوال في بناء لوحة تشكيلية لها خصوصياتها التركيبية والجمالية .

فإبداعات هذا الفنّان تتحول إلى قناة تتجمّع في داخلها ترسبات بصرية وحسّية لذكريات ناتئة في ذاكرتها وحضنا للهويّة والثقافة التي ينتمي إليها وفي هذا السياق نراه يفصح عن مذهبه الفنّي بالقول : «غير أن ما أعتمده في الواقع، هو جدلية بين الوعي واللاوعي، بين اليقيني والافتراضي، بين التمكّن والتلقائية، بين الإرادة والصدفة، بين المتوقع واللامتوقع، بين الفكر والمادة. وهذه الجدلية ليست نتيجة صدفة، بل هي صادرة عن تمشّ واع وبرنامج عمل مدروس، التزمت به في نشاطي التشكيلي»(3).

إنّ المتأمّل المدقق في أعمال بن عامر ،يتبيّن له جليّا اعتماده على مرجعيّة نظريّة فكرية تمزج بين مرجعيّة واعية قصديّة وأخرى لا واعية مستمدّة من الحدس الغنوصيّ و من الانفعالات النفسّية المسّتقرة في بنيته العميقة المكبوتة، وهو ينطلق من الأشكال الواقعية فيعيد تمريرها سميولوجيا وفق رؤاه الذاتية فتعيد تشّكيل العلاقة بين العناصر بطريقة متفرّدة عالية التركيز شكلا ومضمونا .

وقد استطاع أن يجد وسيلة متميّزة وطريقة في معالجة أفكاره بأسلوب معاصر، مستفيداً من المنهج التجريدي ومن التعبيريّة ومن الرمزية في محاولة منه لخلق رؤية تناسب أفكاره. فتحولت أعماله إلى مساحة تتشظّى فيها الأشكال المشفّرة كالتعرجات والرموز والإشارات والكتل المتداخلة، مكوّنة شفرة مبهمة موغلة في الإلغاز والترميز، تخترق أفق تقبّل المشاهد وتصدمه بغرابتها وتقنيتها وتستحثّه على البحث عن الدلالة ،وإذا مسار قراءة الرسم يتحوّل إلى مسيرة من التّدلال.

فأعماله تقودنا إلى تصوّرات عديدة لمفاهيم وتأويلات لا نهاية لها، ومن هنا تأتي أهميّة هذه الأعمال التي تكسر سكون اللوحة التقليدية وتشظّي معانيها . إذ تتكوّن من فضاءات مركّبة متعددة، حيث الفضاء يضجّ بالأجساد والكتل الصخريّة الناتئة والمعمار الذي تفصل بين مكّوناته فراغات تمثّل ممرّات تساهم في ترتيب عناصر الصورة .

إنّ الفنّان ينتقل من الفضاءات الشكلية إلى الفضاءات اللاشكلية المطلقة، لتتحوّل اللوحة لديه إلى مساحة مفتوحة تتداخل فيها أشكاله ضمن بنية إيقاعية تتموج بها مقومات اللون، لتتعدد مداخل الاتصال وتتنوّع في مجمل جغرافية الخطاب وتضاريسه، وتنفتح على احتمالات تأويلية، دون إعطاء إشارات واضحة أو مفهومة، في محاولة لاستثارة المتلقي وإدخاله في لعبة الاحتمالات والقراءات المتعددة .

لقد جسّد بن عامر قلق الذات تجاه عالم الصّدمات والمتغيرات من حوله، محدثاً بتفاعله الفنّي المتميّز انقلابا

في مفهوم الشكل التقليديّ للّوحة من خلال تجزئته للمعالم الكونيّة. إذ حاول أن يعبّر عن حالة عدم الاستقرار والقلق النّفسي والفنّي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، وهو يعكس الإحساس بالتمرّد وممارسة مختلف التجارب الفنّية التي لا يمكن للقارئ أن يتّخذ إزاءها موقفا ثابتا، فهي تجارب خاضعة للصّيرورة والتحول والتبدّل، وهي تعكس فكر الجيل وثقافته: القلق الفكري والسياسي والنفسي المتعطّش للتجارب الجديدة.

ومن بين التّغييرات التي أحدثها (بن عامر) في بنية الّرسم التونسي، هو إلغاؤه فكرة المركزية في اللّوحة، إذ لا يجد المتلقي مركزاً قد يشكل نقطة جذب له، فأشكاله توزعت بطريقة تصميميّة ضمن إنشائية العمل وشغلت معظم السّطح التّصويري وهي موزّعة بطريقة لا توحي بأيّ قصديّة واضحة، ولذلك فقد تشظّت معها نقاط الجذب بالنسبة إلى المتلقي وتعددت معها الدلالات والافتراضات.

فالعمل يحوي إشارات غير مباشرة، والأشكال منحت لنفسها الانفلات من القراءات المستقرة الثابتة، مما يدعو المتلقي إلى التجوال فيه بأريحية وبلا قيود، والمشاركة في تفسيره وفك شفراته ورموزه، وهو ما يعني تعدّد القراءات والتفسيرات وتلاشي المعنى الحقيقي المؤسّس، وتفكيكه إلى معان متعدّدة لانهائية تنطلق من الأبعاد التأثيرية التي يسقطها العمل على فكر المتلقي فتنبع تأويلات جديدة مختلفة متباينة تثري العمل وتكسبه انطلاقة أخرى.

لقد استطاع هذا الفنّان أن يشكّل انعطافة في الأسلوب الفنّي التونسي، فقد أوجد آلية بناء جديدة وضعت حدّا لنمطية الايحاء والوصف، متجهاً بما هو تحليلي تركيبيّ بدلالات سايكولوجية حادّة نحو الهدم وإعادة البناء من جديد في صياغات فنّية وجمالية جديدة تحاكي الطبيعية ولكنها لا تتماهى معها بشكل تام.

إنّ استخدام الفنّان للأشكال المحوّرة عن الطبيعة والمجرّدة تظهر ميله الدائم إلى البحث عن معطيات أكثر تمكّنه من حريّة التعبير وإلغاء المعنى المأنوس بين النّاس، وعدم الإفصاح بشيء محدّد ثابت مما يفضي إلى الإغراب وفقدان القصديّة النّهائية، وتقويض المكان بدلالته التشخيصيّة الضّيقة، ليمنحه بعداً إنسانياً كلياً يتفاعل مع حركة الرّوحي بشكلها التجريدي المتجزّئ.

إنّ الفنّان ينثر أشكاله داخل متاهات الفضاء التّصويري بشيء من المرح والتحرّر من سلطة المرجع الشيئي، فأشكاله تولد حرّة ولا تخضع لأيّ منطلق عقليّ، بل إنّ الخيال وحده يلعب الدور الأهمّ في خلقها، فيوزّعها الفنّان بطريقة تقترب من اللّعب الطّفولي. وقد توحي بالفوضى التي أصبحت سمة من سمات عصرنا الرّاهن، وصيغة من صيغ الفنّ المعاصر. فاليد التي تتحرك بكلّ عفوية، قادرة على أن تحيلنا إلى بقاع خفيّة من أعماقنا النفسية وإلى عالم الأفكار اللاشعورية فينا. فهي تثير البحث عن العضويّ وعن التلقائي وعن السّائل و عن المتحرّك والدّيناميّ. وهي مصدر إشارة لسبل متعدّدة يمكن إتباعها وتوظيفها»(4).

الهوامش والإحالات

1) سامي بن عامر مقال بعنوان: جدلية الفكر والصدفة من خلال قراءة لأعمالي الفنية.

2) « L'art ne reproduit pas le visible il rend visible ».Paul klee, Théorie de l'art moderne p4 .

3) سامي بن عامر مقال بعنوان: جدلية الفكر والصدفة من خلال قراءة لأعمالي الفنية.

4) المصدر نفسه.

ثلاثية النّكبة للفنّان التّشكيليّ محمد النّاصر مبروكي:

فنّ تظهيـر الألـم

زياد عبد القادر/ شاعر وكاتب، تونس

■ مِـن سـيرة الرَّجُـل الذي رأى:

وُلـد محمد الناصـر مبروكي في الرابع والعشـرين من شـهر مارس من عـام 1931 في مدينة أم العرايس (1) أين زاول تعليمه الابتدائي.

لم تسـعفه الحياة ليسـتكمل تحصيله الدراسي.

التحـق سـنة 1968، كأغلب أبنـاء قريته، بقافلـة المنجميّين ليصبح موظفا في شركة فسـفاط قفصـة.

لكنه كان «يمشـي في الجمع وخطوته وحده».



محمد النّاصر مبروكي

في أوائل السبعينياتِ حمله المرض إلى فرنسا للتداوي. كانت تلك مكيدة الفن وذريعته الكبرى لفتح عينيه على المختبر الثقافي الذي كانته باريس: المعارض والمكتباتُ والمطارحاتُ الفكرية والسياسية والكشوفات المعرفية التي أغرت كبار الفنانين بشدّ الرحال إلى بلاد نهر السين.

في الضباب الفرنسي انفتحت روحه فصار ينهل من تقنيات الفوتوغرافيا والرسم بعطش الصحارى التي رماها خلف ظهره. ما لا سبيل إلى إغفاله أنّ الحداثة التي تعكسها أعمال محمد الناصر مبروكي لا يمكن أن تكون وليدة تكوين عصامي، إنما نتيجة احتكاك بفنانين محترفين ومختبرات تشكيلية فتحت بصيرته على التجريب أفقا وعلى الصورةِ الفوتوغرافية المعالَجة يدويًا خيارًا. كذلك لا تخفى الإشارة إلى أنه لم يسبق لمحمد الناصر أن تحدّث عن

تفاصيل المسار الذي اجتازه لبلوغ أسلوبه. لا شكّ أنّ ذلك سيظلّ واحدًا من أسراره التي لا نراها تُفكّ قريبًا.

حسب ما توفر لدينا من وثائق تهمّ تجربة المبروكي، فقد بدأ تجربة العرض في بداية الثمانينات من القرن الماضي، عندما بدأت أعماله تشع في المراكز الثقافية العالمية، فتوالت معارضه الفردية في: فرنسا 1982 - المغرب 1983 - بلجيكا 1984 - بريطانيا 1984 -السويد 1987 وغيرها من المدن الأوروبية.

كما شارك في معارض جماعية بفرنسا سنة 1982 والمغرب في 1983. أمّا في تونس فقد بدأ تجربة العرض منذ سنة 1980 إثر زياراتٍ مكوكية كان يقوم بها إلى أرض الوطن.

في عام 2007 عاد إلى تونس ليستقرّ بصفة نهائية في مسقط رأسه قبل أن يصبح عضوا بالهيئة المديرة لجمعية الفنون التشكيلية بقفصة.

بعد معاناة مع المرض، توفي محمد الناصر مبروكي في الرابع والعشرين من أفريل 2013 مغلقا دائرة البحث والترحال.

براهينُ الرجال الأقلّ حظا:

لقد سبق لإيميل سيوران أن قال: «لكي تبني المحارة قوقعتها عليها أن تمرّر في جسمها ما يعادل وزنها خمسين ألف مرة من مياه البحر»(2).

يقينًا لو قدّر للمحارة أن تكون محمد الناصر مبروكي لكان عليها أن تمرّر من مياه الصبر في جسمها أضعاف ما يقتضيه بناء قوقعة. لا يتعلّق الأمرُ باعادة إنتاج صورة، إنما بايقاظ قوًى غير منظورة عن محارة خلتها رجُلا، عن ألم خِلته نزهة وعن وحشةٍ خلتها مياهَ بحر.

إذن، ما الذي بوسع اللغة صنعه حيال محارة؟ لا شيءَ ربّما. لكن «حتى هذا اللاشيء حقيقيّ وخصبٌ»(3).

في النهاية من شأن ذلك العجز وحده أن يهوّن عليّ مشقة التعبير عن ذلك اللاشيء الحقيقي والخصب، عن ذلك الملح الذي ترسّب في القوقعةِ دورة إثْرَ دورة وانتهى ذائبًا في المياه. أيّا كانت القوقعة، أيّا كان الملحُ فقد دارت المياهُ دورتها. أيّا كانت اللغة فقد ذاب الرجالُ الأقلّ حظا تاركين قواقعهم التي أنفقوا أعمارهم في بنائها ملقاة على رمل الحياةِ.

للرجال الأقلّ حظا من الحجج على بؤس أقدارهم ما يجعلهم قادرين على خلق السياق الذي يريدونه لبعث تلك البراهين ولو من وراء الحياة. وإلاّ بماذا تفسّر أنني كنتُ أنهب أسطر الصفحة 383 من كتاب «على الطريق» عندما رحتُ أقرأ بنبرة تنتمي إلى حشرجةِ كونترباص معطّب أكثر منها إلى تاريخ حنجرتي: «...كنتُ واقفا على الطريق الحارة تحت مصباح على شكل قنطرةٍ ترتطم به فراشات الصيف، فسمعتُ وقع أقدام في العتمة، ولعجبي، رأيتُ عجوزا طويل القامة يتطاير شعره الأبيض ويمشي مشية خرقاء واضعا رزمة ما على رأسه، وخاطبني قائلا: «ابكِ من أجل الإنسان»، ثم اختفى في العتمة»(4). وفجأة رنّ هاتفي الخلوي ليخبرني صوتٌ ما أنّ محمد الناصر المبروكي قد غادر العالم.

قارئي الكريمُ، إن هي إلاّ ثلاث قواقع. قد أكون انشغلتُ بكشط أملاحها عن هنات وسَقطات. عسى أن يغفر لي ذلك عدم الانتباه إلى شروط المنهج وقواعد المعرفةِ.

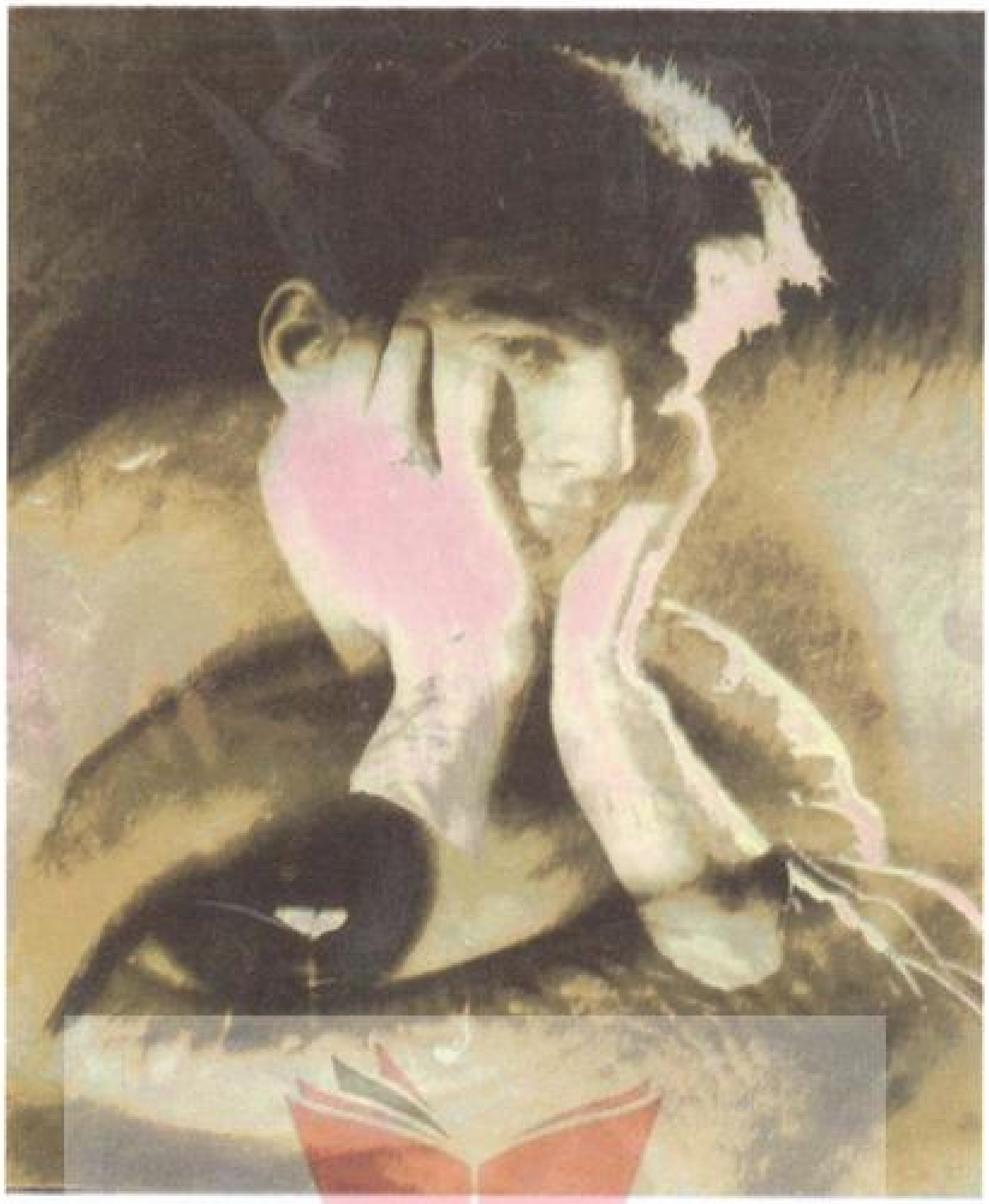
I – إجهاض مدبّر:

« إذا قطعتَ فلسطينيا إلى عشرة أقسام، فلا تظن أنك قتلته، وإنما أنت في الحقيقة قد صنعتَ منه عشرة فلسطينيّين».

– مثل غجريّ، بتصرّف –

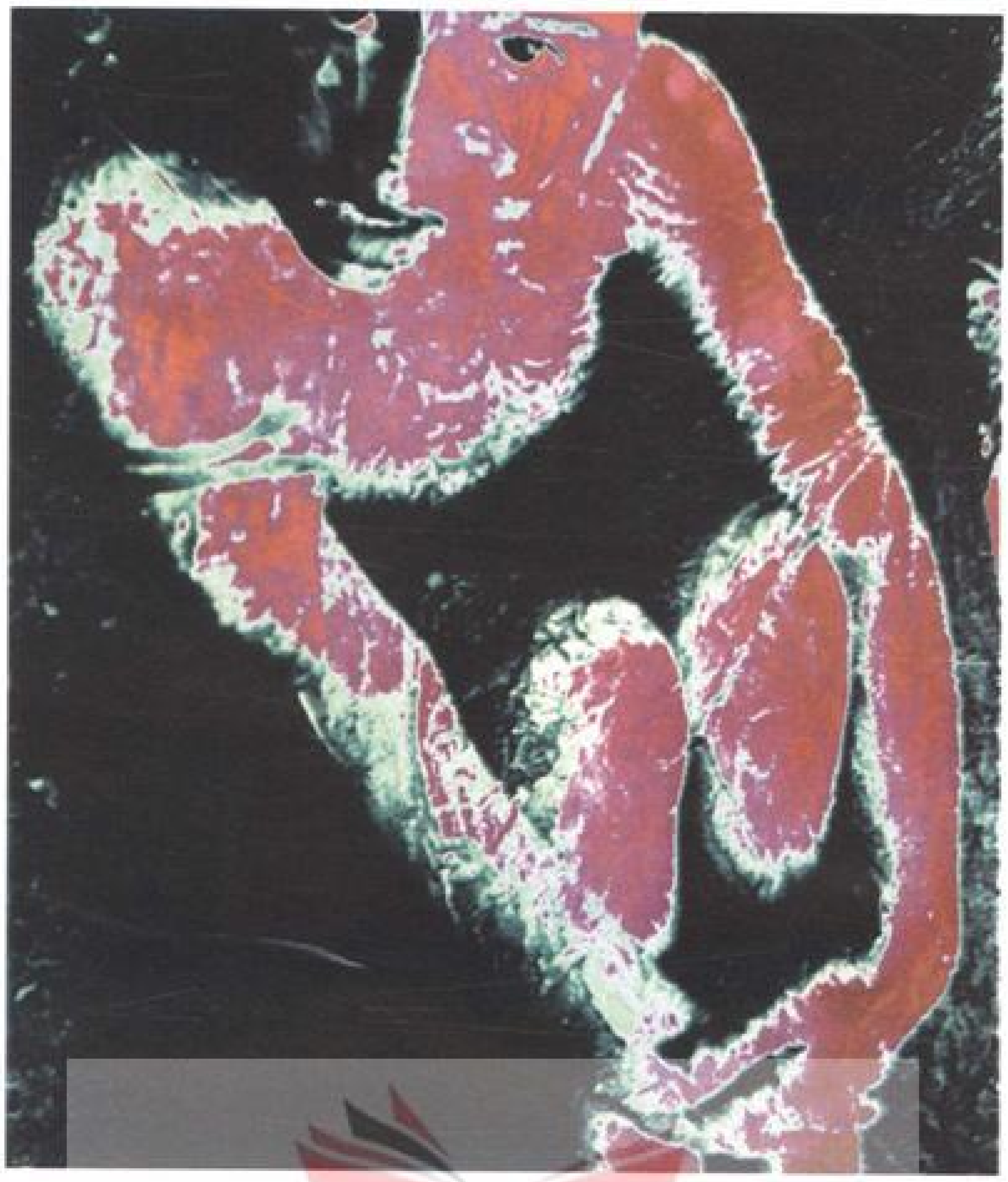
1 – علمُ اقتصاد التذكّر:

«لقد ذوى لون الزهرة وأنا أتأمّل وجهي يعبر الأرض»(5). هكذا غنّت الكاهنة أوكونو كوماتسي



إجهاض مدبّـر

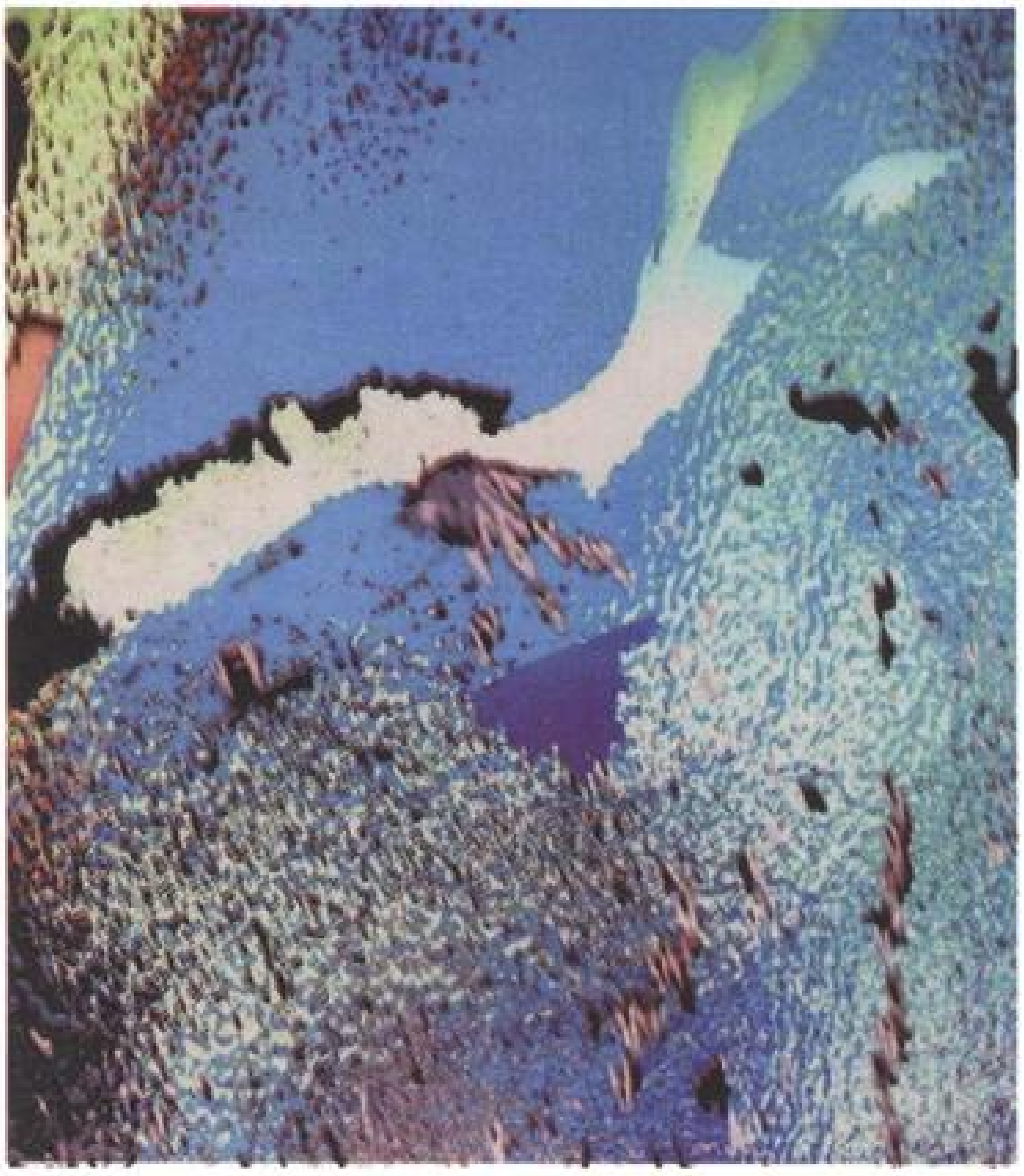
منذ ما يقرب من مئة عام. قفزت هذه الأغنية إلى ذهني بمجرّد أن اصطدمتُ بلوحة الفنان التشكيلي التونسي محمد الناصر مبروكي «اجهاض مدبّر» المهداة إلى عبد الباري عطوان. ذات الأسلوب الفني الذي اختاره المبروكي منذ بداياته والذي طوّره أثناء إقامته الباريسية وارتحاله في عدد من المدن الأوروبية، ذات التكنيك الجامع بين الصورة الفوتوغرافية والمعالجة التشكيلية. المكوّنات البصرية للّوحة بسيطة جدّا: إنه مجرّد طفل يسند وجهه إلى راحتيه. طفل يتلفت إلى عدسة الكاميرا، يبدو واضحا جدا ومرئيّا كحدّ النصل في رأد الضّحى. ذلك ما توهمنا به اللوحة، لأنك ستكتشف في لحظة أن الطفل ليس أكثر من سلسلة من التذكارات التي تثيرها التغريبة الفلسطينية. إنها متواليات النفي والتهجير منذ أربعينيات القرن الماضي. ستكون وجها لوجه أمام تراجيديا القدر الفلسطيني وهو يسند رأسه إلى راحتيه الصغيرتين هكذا بضربة فرشاة وتسديدة فوتوغرافية تصير اللوحة بحثا عن الزمن الضائع، ليس بوصفه موضوعا علميا ولكن بما هو موضوع إشكالية أنطولوجية. إن تحوّل الصورة الفوتوغرافية من الصمت والحياد إلى أن تكون علامة سيميائية، يستدعي على الأقلّ مستويين من القراءة: المستوى الأول: هو الداخل-الأيقوني intra-iconique بوصفه يحيل على أسلوب وإخراج mise en scene معينين. المستوى الثاني: هو الخارج-الأيقوني extra-iconique، أو ما يسميه إيكو ECO .بسنن التعرف (le code de la reconnaissance) (6).



بركة دم

2 – الصّمتُ دومًا جاثٍ على رُكبتيهِ:

' إنه مجرد طفل ' . تتمتم بشفتين مزمومتين من الأسى، لتوهم نفسك بالحياد، محاولا تجاهل الإحساس الذي تخلّفه فيك مشاهدة اللوحة. بالمناسبة، إنه ذات الاحساس الذي تخلّفه لمسة متعاطفة على الكتف. إزاء هذا الشعور المليء بالثقوب والفراغات سيكون من غير المجدي أن نخوض في العلاقة السيميائية بين الطفل والعين التي يخرج من مشيمة رحمها، ولا أن تخوض في دلالة اللّون وفلسفة المنظور. إزاء نظرة شبيهة بنظرة الكبش المخذول، الكبش مكسور القرن، ستكون مجبرا على امتصاص هذا الحزن المترسّب في الصورة كبقعة بنّ خاثر. ستمتصّه على مهل حتى تبلغ تلك المرحلة التي تسمّيها جوليا كرستيفا ب' الحزن العذب' . فقط في تلك المنطقة الرمادية، تلك المنطقة النائية، تكتشف أن الجمال وليد بلد الكآبة، وأنه تناغم فيما وراء اليأس. حقيقة لا نملك أيّ فكرة عمّا يجعل الفنّ عظيما. حسنا. حسبُهُ أن يحاول توثيق حصّته من الحقيقة. هذا أوّلا. ثانيا، ألاّ يتّكئ على فهم عمومي للزمان يحدّده باعتباره سابقا أو لاحقا/ أي ما قبل وما بعد. ثالثا، أن ينخرط في نوع من الفهم التشكيلي اختزله بول كلي في هذه العبارة الرشيقة: ' الفنّ لا ينقل المرئيّ بل يجعله مرئيّا ' . أحسبُ أن محمد الناصر قد نجح في استيفاء هذه الشروط الثلاثة. ذلك أن اختزال النكبة إلى زمن سيولانيّ من شأنه أن يهدّد بتصفيتها النهائية. فليس أخطر من أن تتحوّل التغريبة الفلسطينية إلى مجرّد أرشيف تواريخ وأرقام متسلسلة. النكبة لم تقع. النكبة تقعُ. ذا هو مفهوم الزمانية الذي تبتعثه لوحة ' إجهاض مدبّر' . زمن اللوحة لا يمتّ بأيّ صلة إلى اللّوحة، إنه مجرّد قشرة شفّافة



سماء غزّة زمن الحرب

تفتّت بمجرّد محاولة القبض عليه، ثقب أسود مطويّ كقنبلة في النسيان. سيرمقك الطفلُ بنظرة ساحرة وأنت تحدّق في عينيه، متسرّبا من ذهنك كالرمل بمجرّد أن تحاول فهمه. ستكون ملتبس المشاعر إزاء وجهِ جاثٍ على رُكبتيه. ألم يقل يانيس ريتسوس : إنّ الصّمتَ دوماً جاثٍ على ركبتيه ! أنتَ إذن أمام الصّمت العظيم.

II – «أهذا أنت ثانية؟»:

أتساءل عن مصير الطفل داخلَ اللّوحة. لعلّه واحد من جيل عبد الباري عطوان، أو لعلّه عبد الباري نفسه. لعلّه لاجئ أو منفيّ أو ميّت أو مسجون. من يدري؟ طفل داخل اللوحة، وجهه مسنود إلى راحتي يده. هكذا ينجو من سيولة الزمن، يعيش ماضيه وينتظر مستقبله. كأنّ وجوده منزلة بين المنزلتين، لحظة معلّقة في سديم اللاّزمن. رُبّ لازمنيّة هي الرّحم السّريّ الذي يمدّ الفلسطيني بكلّ الأنزيمات العُلويّة الكفيلة باخفائه عن الزمن. الفلسطيني لا يهرم ومن ثمة لا يشيخ ولا يموت شأن الخلق. إنه ذاتُ المعنى الشعري الذي عناه محمود درويش في قصيدة «في القدس»: «قالت: أهذا أنت ثانية؟ ألم أقتلك؟» «قلتُ : قتلتِني، ونسيتُ مثلكِ أن أموتَ». هكذا، بصورة فوتوغرافية وضربة فرشاةٍ، يؤجّل الفلسطيني شيخوخته إلى حين عودته إلى البيت، بيته.

III – بركة دم:

1 – فنّ تظهير الألم:

كلّما اتّخذ الألم شكلهُ، أصبح غياب الصّورة الفوتوغرافية مهيّئا لتحقيق ذاتهِ. غياب يجعل العمل، وفق عبارة لموريس بلانشو، منذورا للمستحيل.

يتعلّق الأمر بأثر غائب، بانعطاف يتلاشى معه

العمل، يتلاشى حيثما ينفلت الألم مختزلا نفسهُ ليصير الأثر المفقودَ.

تظهيرُ الألم هو كلّ ما تحتاجه لاستعادة الأثر. تقنيًا يقتضي الأمر بلوغ قاع ما قبل تأثيثه بالشموع. ذلك أن الشكل هو إضافة ما يعنيه الدّاخلُ بالنسبة لذاتهِ خارجيًا. ما يحتاجهُ الظهور لكي يظهرَ(7).

قبلاً، يتوجّب امتلاك حسّ راهب مُرهف يعرف جيّدًا كيف يوزّع شموعهُ الصغيرة وفي أيّ الزوايا. إلمامٌ معمّق بجوّانية الشمعة هو كلّ ما يلزم لينتشر الضوء في كامل الدّير الفقير صافيًا ومتوازنا.

على الأرجح، هذا الذي نراه في صورة «بركة دم» لا يعدو أن يكون ألمًا شبحيًا بعثته الشمعةُ.

في رواية «قلم النجار» لإيمانويل ريفاس يروي هيربال لسيّده، مدير سجن سنتياغو دي كومبو ستيلا، حكاية أحد السجناء: «أخذناه إلى العيادة وكان يشكو آلاما مبرحة. كان يصرخ وكأنهم ينشرونه بمنشار. وبين ولولاته، كان يقول إنّ قدمه اليمنى تؤلمه. ولكن المثير للفضول هو أن ذلك المريض، ويدعى بيكيرا، لم تكن له قدمٌ يمنى. فقد بتروها له قبل شهور من ذلك بسبب إصابة بالغنغرينا... سألت الدكتور عمّا جرى، ولكنه لم يردّ عليّ. إنه رجل متكبر. وسمعته يقول للآخرين إنّ ما يعاني منه بيكيرا هو ألم شبحيّ... يقال إنه أسوأ الآلام. ألمٌ يصل إلى حدود لا تطاق. إنه ذاكرة الألم»(8).

لسبب من الأسباب، يجعلني كلام إيمانويل ريفاس أفكّر في الظلال التي طُبعت على جدران شوارع هيروشيما وبيوتها لحظة انفجار القنبلة الذرية.

في كلتا الحالتين يتعلّق الأمر بموت المؤلّف. في حالة السجين ثمة ساق مفقودة، لكنها لا تنفكّ تقضّ مضجع صاحبها بحمله على تذكّرها كلّما أوشكت أن تسقط في النسيان. الألم الشبحيّ خطابُ العضو الناقص. صوتُ افتقاره إلى الأصل. مناحة عصبيّة تذكّر «باستحالة نسيان ما لا يُنسى» (9)،

بشأن هيروشيما، «فعلى بقايا الجدران، خلّف وميض القنبلة الذرية ظلالا مطبوعة لما كان هناك: امرأة بذراعين مرفوعين، رجلٌ، حصان مربوط...» (10).

ظلالٌ منسوبة إلى لا أحدٍ لم تعد لها من هوية سوى بقايا الجدران. لا أسماءَ ولا صفات. مجرّد جوّانيّة مطبوعة بقوّة أشعّة الحرارة. على الأرجح أنّ هذا الذي نراه في «بركة دم» شابكا ذراعيه ورافعا طيف وجهه لا يعدو أن يكون واحدًا من هذه الجوّانيّات التي ظهّرتها الحرارة. من الواضح أنّ محمد الناصر مبروكي لا يلتقط بورتريهاتٍ بقدر ما يظهّر ظلالا. يوجّه العدسة كمن يمرّر شمعة على جدران كهف مغلق، حاملا أقدم البصمات التي على الحجارة، أثلامَ السكاكين ورسومَ الطباشير، على الطيران كالوطاويط في ظلام النفس البشرية.

الأبيضُ الذي يداخل اللون الأحمر يعزّز الشعورَ بأننا إزاء لُقيا مبتعثةٍ من أقدم أغوار النفس. أهو ملحُ القاع؟

لا شكّ في أنّنا إزاء لغز لا تقدر أن تلقفه الكاميرا إلاّ على شكل ترسّب جيريّ أو ملحيّ: إنه الخارج على الوصف.

2 – فنّ تظهير الزّمن:

فنّ تدبير الإضاءة برهافة راهب، هذا هو الشّرطُ الأوّل لتظهير « بركة دم».

الشرط الثاني هو أن تسلـّم كقارئ، ولو مؤقتا ومن باب تعليق الحُكم، بانتفاءِ الوجاهةِ عن مقاربة الصورة وفق سرديّاتِ فنّ الفوتوغرافيا. ذلك أننا أمام ما ظهّرتهُ الشمعة. أمامَ طيفٍ.

في «بركة دم» يظهرُ الطّيف بوصفه صيغة ما بعد أنطولوجيّة. إنه أشبه بجسد حقيقيّ ولكن بقيمةٍ سالبةٍ وهذا ما يؤدّي إلى الارتداد إلى الماضي، الماضيَ الذي لم يكتمل طالما أن دما فلسطينيًا لم يُغلق القوسَ بعدُ.

عندما ييبس دمُ الضحية سيعلن الماضي عن مجيئه.

ولأنّ تغريبة الفلسطيني لا تنتهي ستظلّ النكبة جزءًا من فينومينولوجيا المتخيَّل لا جزءًا من الذاكرة.

هكذا يُفهم المتخيَّل في صيغته البعديّة بوصفه ذاكرة مستقبليّة. فالطيف من حيث يستدعي ماضي النكبة فإنه يوقعنا في فخّ الذاكرة المستندة إلى الصّور الباقية ممّا كان قد فاتَ. لكنّ ما فات يظلّ عالقا في منطقة لا يبلغها ضوءُ الشّمعة، وهو ما يجعلهُ زمنا فائتا لم يحدُث بعدُ، زمنا يبتلعُ في جوفه كلّ ما يمرّ بمداره ويحوّلهُ إلى مجازاتٍ واستعاراتٍ.

شأنَ الثقب الأسودِ، فإنّ ما تنقله الصورة الفوتوغرافية في «بركة دم» هو ما يحدث على الحدود الخارجية للطيف، حيث العينان المسحوبتان إلى أعلى والشفتان المنفرجتان واليدان المشبوكتان والقدمان المسحوبتان إلى جهة الصّدر مجرّدُ تخوم. أمّا فيما يخصّ الطّيف نفسه فلا أحد يمكنه الوصول إليه أو ادّعاء معرفتهِ.

إليكم ما يمكنني ادّعاء الوصول إليه على ضوء الطيف: إنها «بورتريهاتٌ للجميع ولغير أحد»، كونها، وبكلّ بساطة، أشغالَ تراجيديا لم تشرق عليها شمس الفكر بعدُ. لم تعد الصورة وثيقة ليدرسها الفكر، لم تعد مشهدا، إنما لقطة فوق تسجيلية كما لو أنّ الفوتوغرافي يشتغل «خارج الحدود البنيوية للقدرة التوثيقية للواسطة الفوتوغرافية». كما لو أنّ اللقطة مجرّد نطفة مشهدٍ مازال في طور العدم.

لا يتعلّق الأمر بإعادة إنما باستعادة لكلّ ذلك الخيال الذي ستبعثه اللوحة. استعادة للندوب والبصمات. على هذا لا تعدو الصورة أن تكون مجرّد خدعة لاستعادة شيء ضائع. أمّا فيما يتعلّق بمكوناتها الفوتوغرافية فلا يمكن الجزم بشأن أصولها. لا أصل هنا. كلّ ما هنالك هو ارتداد ندبة يستحضرها بصرك وبعدئذ، كإشعاع بطيء ينبعث من مكان ما، يبدأ خيالك في التشكل، مستهديا عبثًا، بما يظنه خبرة فنية. في هذا المقام، الخبرة ذاتها تغدو مجرّد طاقة تولّدها الندبة بالتوازي مع الإشعاع البطيء الذي يثيره ارتدادها.

IV – سماء غزّة زمنَ الحرب:

1 – الاستفراغ الفوتوغرافيّ وسُلطة السّامي:

لا حدثَ هنا. لا ذاتَ ولا أصوات. الحدثُ يصنعه الشكلُ. الشكلُ يصنعهُ اللاشكلُ. اللاشكلُ بوصفه نسقا بصريًا لا ينوبُ عن أيّ شيء. لا شيءَ يحدث خارج قوس (الآن / هنا). يتراجع التاريخيُ إلى ضفة الجماليّ، والدلاليُ إلى متاهةِ الاستفراغ الفوتوغرافي.

الحدث هو الأثرُ الذي ما عاد ينتمي إلى بنية الذاكرة. الأثرُ بوصفه بقعة لونية تنتمي إلى نظام الرسم.

لعلّك تسأل إن كانت هذي سماء غزة ! هل تتذكر شجرة موندريان وغليون رينيه مارغريت؟ عليّ أن أذكّرك بعبارة العراقيّ فاروق يوسف وأن أحوّرها قليلا:

«السماءُ انحازت أخيرا إلى الفن وما من أمل في إعادتها إلى الطبيعة».

السّماء تذرّرت إلى خطوط وسطوح وتشكيلات لونيّة أقربَ ما تكون إلى ضرباتٍ سريعة وخاطفة. كما لو أن الصورة وُلدت من طلقاتٍ لونيّةٍ على خلفيّةٍ لوحة واحديّة اللّون.

أتذكّرُ نيكي دو سان فال Niki de st – Phale.

على عكس «إجهاض مدبّر» و«بركة دم» تبدو «سماءُ غزة في زمن الحرب» أقرب إلى اللوحة التشكيلية منها إلى الصورة الفوتوغرافية. الخلفية الزرقاءُ والشريط اللونيُ الذي يقطع جسد الصورة إلى نصفين، البقعُ اللونية الأشبهُ بنُثار بارود أبيض مرشوش بطريقةٍ آلية على ما يقارب نصفَ العمل، المساحة البنفسجيّة أسفل الصورة والتشكيلاتُ النابتة في أديم الزرقةِ الداكنة، التشكيلاتُ الأشبه بنَبت شيطانيّ أو شعب مرجانيّ، النثارُ الأصفر والأحمرُ الأشبه بنثار يسقطُ من فضاءِ خارج اللوحة سائلا على طرفها الأيسر. هذه

التشكيلات اللونية وطريقة معالجتها البصرية تجعل الصورة الفوتوغرافية أقربَ إلى لوحة تشكيلية تنتمي إلى التعبيريّة التجريدية expressionnisme abstrait.

تغدو التخطيطية الأقرب إلى اللاّشكلية، كما يقول هوفستاتر «عمليّة لبلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل، الشكل الذي لم يتكوّن بعدُ». نفهم إذن أن النكبة لم تعد كما كانت. فحين يتحول الفسفور الأبيض من مادّة للقتل إلى مادّة للخلاص البصريّ، يصبحُ كلّ ما هو معطّل للحياةِ مؤشرا على ما تساويهِ الحياة في ذاتها.

هذا ما يؤكده الفنّ ويعيدُ تأكيدهُ دون تكرار. الفنّ يؤكّد التأكيدَ وليس الواقعة.

أعيدُ قراءة فريدريك نيتشه لأؤكد هذا. تساعدني اللوحة على فهم هذا.

2 – «لا شكلية الصورة الفوتوغرافية على ضوء «المرآة»:

«عملية بلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل». هل سبق وصادفتَ تعريفا واحدا بمثل هذي الرشاقة والوضوح النظري؟

أشكّ.

ثمة ما يدعوني إلى تفكّر تجريدية محمد الناصر مبروكي في ضوء جملة السيد هوفستاتر: حديث لأندريه تاركوفسكي عن فيلم «المرآة». أتحدّث بالضبط عمّا قاله عن بيت طفولته وعن تقنيات استعادة أحاسيس العيش فيه.

انطلاقا من الصور الفوتوغرافية القديمة رُمّم البيت الذي تحوّل مع مرّ السنين إلى أنقاض. بعد الكثير من الأشغال ينتصب المبنى في الموقع ذاته وكما كان منذ أربعين عامًا. يتذكّر أندريه حقلا كان في مواجهة البيت، حيث حنطة سوداءُ تنبت بينه والطريق الذي يُفضي إلى القرية المجاورةِ.

«الحقلُ كان يبدُو جميلا جدّا حين يُزهر. تلك الزهورُ البيضاءُ التي تعطي الانطباع بأنّ الحقل مكسوّ بالثلج، قد مكثت في ذاكرتي كإحدى التفاصيل المميزة والأساسية لطفولتي. لكن حين وصلنا لنقرّر أين يمكننا أن نصوّر، لم تعُد الحنطة السوداءُ موجودة على مدى البصر. لسنوات كانت المزرعة التعاونية تزرع الشوفان والبرسيم في الحقل. حين طلبنا منهم أن يزرعوا الحنطة السوداء من أجل الفيلم، أصرّوا على إقناعنا بأن الحنطة سوف لن تنبت هناك لأنّ التربة غير صالحة تمامًا. على الرغم من ذلك، قمنا باستئجار الحقل وزراعته بالحنطة على مسؤوليتنا الشخصية. العاملون في المزرعة التعاونية لم يستطيعوا إخفاء دهشتهم وذهولهم حين شاهدوا الحنطة تنمو. أمّا نحن فقد اعتبرنا النجاح فألا حسنًا، يُظهر لنا شيئًا عن الخاصية الاستثنائية لذاكرتنا، عن قدرتها على النفاذ إلى ما وراء الحجُب التي يُسدلها الزمنُ، وهذا بالضبط ما كان يتعيّن على الفيلم أن يتحدّث عنه: تلك هي فكرته المنوية.

لا أعرف ماذا كان سيحدث للفيلم لو أنّ الحنطة لم تنبت. سوف لن أنسى أبدا اللحظة التي بدأت تزهر».

ما الذي نفهمه تشكيليا على ضوء ما قاله أندريه تاركوفسكي سينمائيا؟

أوّلا، لا يتعلّق الأمر بإعادة إنتاج صورةٍ، إنما باستعادة قوى غير منظورةٍ لا سبيل إلى استعادتها عبر تقنيات السينما التوثيقية مثلما عبر تقنيات الفوتوغرافيا التسجيلية. ففي حالة «المرآة» كما في «سماء غزة في زمن الحرب» ليست عناصرُ الصورة شيئا آخر سوى نقاط إسناد من شأنها أن تشير إلى ذلك الذي لا سبيل إلى الإشارة إليه. إنها أعمال «شبيهة بما يحدث في تلك اللعبة، حين يكون في إمكانك أن تشعر بحضور شخص ما في غرفة مظلمة حتى لو كان هذا الشخص حابسًا أنفاسه» (10).

ثانيا، العملُ الفني لا يوثّق. إنه قطعة زمنية تسيل من ذاتها في ذاتها.

ثالثا، نموّ الحنطة في فيلم «المرآة» هو الترجمة التشكيلية لبلوغ الصورة ما قبل الشكل: سرّ لا تلقفه عدسة الكاميرا ولا آلة الفوتوغرافيا إلاّ على شكل زمن مفقود.

في مدار السرطان:

«لم أستطع احتمال ألم الذين أحببتهم. ولم أستطع احتمال نفسي بكوني أحمق حسّاسا عندما ربّت سوء الحظ على كتفي».

أضع عبارة كارلوس فوينتس على شمالي ليزداد ميزانُ الأحزان ثقلا. لهذا السبب أساسًا خُلق الميزانُ. لو أنّ نوحًا خرق فلكه عمدًا كما الخضر في سورة الكهف لوفّر الله ميزانَه، قرطاسَه وقلمه. لا يهمني ميزانُ الله. سأكتفي باستعارة قرطاسه ودواتِه.

شُعلة الايمان تكاد تخمد في الصدور. الكنائسُ أوشكت تغلق أبوابها. أمواج السعادة غمرت ما تبقّى من أرخبيل العذاب. والنتيجة، لم يعُد ثمة ما يثير خيال المؤمنين.

إذن اغفروا لي تعكير مزاجكم بالحديث عن سيرة رجُل، تغدو إزاءَها سيرة السيد المسيح قابلة للدحض. لم يعد الأمر متعلّقا باستفزاز خيالكم إنما باستثارة إيمانكم، محبة في دُور الله التي أوشكت أن تغلق أبوابها وما تبقى من الأرخبيل الذي كاد يغرق. نزداد سعادة فيبتلع الموجُ سنتمترا إضافيا من تراب بات رخوًا تحت أقدامنا. من غير المعقول إذن ألاّ نرى الحكمة من هوس فلاسفة العصور القديمة وكتّابها برفع فنّ التراجيديا إلى رتبة المقدّس. أغلب الظن أنهم كانوا مؤرّقين بفكرة تحصين أرضهم من الغمر أكثرَ ممّا كانوا يفكّرون في صناعة قِصص أدبية تنشَد في الساحاتِ وتُمثَّل في المسارح.

قريبًا جدًا (ربّما سنة 8709 للميلاد) ستثبت الفيزياء أنّ تحوّل حياةٍ هشّةٍ إلى مصدّ موج يحرُس الأرض، واحدة من أكثر العمليات بطأ وقسوة. فان غوغ قطع أذنه كيما يؤمّن شرط التحول. لم يكن ذلك كافيا. تعرفون نهاية القصة. سيلفيا بلاث، حشرت رأسها في الفرن. فرجينيا وولف شدّت وثاقها إلى حجر ومضت صوب البحر. قبلهم جميعًا، كان سقراط أوّل من استسلم لإغراء تحويل فكرةٍ إلى مصدّ موج عبر المرور بكأس سمّ.

يتعلّق الأمر بنسبية الفن، بعجزه عن تأمين أكثر من نصف الطريق. لذلك يحشُر البعض رأسه في الفرن. البعض يشربُ السمّ. والبعض الآخر يمرضُ. يغادرُ ناصية الأصحّاء كآخر شرط من شروط الانضمام إلى أخَويّة الخالدين.

مستفرَغًا من هبائه ووعثائه يغدو الطريق طريقة. يصير المرض أسلوبًا، وجهةَ نظر، خطوة مضمومة كقبضة يدٍ في وجه الصلابةِ.

من حقّي إذن أن أفاخر باكتشافي: السرطانُ وجهة نظر، أسيء فهمها وتأويلها.

اكتشاف آخرٌ: السرطانُ بستانيُ الجسد. بستانيٌ يرى ما لا نراه، أشواكَنا التي نبتت في غفلة منّا وأغصاننا التي غلظت وفاضت عن الأسوار. إذن حسبنا أن نألف إيقاع إسمهِ لنفهم نبلَ أشغالهِ: الغثيانُ والقيءُ ورفض الطعام... أشغال بستنةٍ تجري على قدم وساق. الأمرُ أشبه بخضد غصن مريض ولملمة ورق فاض عن حاجة الشجرة.

اكتشاف ثالثٌ: السرطانُ خادمُ نفسه في بيته. غسلُ الجسم من الداخل، شفطه ومسحُه حتى آخر تجويفٍ فيه، بصبر خادم البيت الحريص على نظافة أكواب الزجاج وصحون الخزف الثمينة: درسٌ آخرٌ من دروس تخفيف الصورةِ إلى حدّها الأقصى كشرطٍ جوهريّ لسُكنى النبالة.

درجة الصّفر المطلق من اللمعان، الصّفر المطلق من رهافة الأغصان. تلك غاية الجسد، نهاية الطريق الذي يأمل في قطعهِ مرورًا ببستان السرطان.

لا تتعوّذ. فقط حاول أن تألف الإسم. تدرّب على نطقه بالرهافة التي تنطق بها امرأة كلمةَ «بستاني». تدرّب على ذلك. لن يكلّفكَ الأمرُ ما كلّف محمد الناصر مبروكي.

الهوامش والإحالات

1) أم العرايس: قرية منجمية في الجنوب الغربي التونسي
2) «لو كان آدم سعيدًا» - إميل سيوران - ترجمة محمد علي اليوسفي - ص 60 - أزمنة للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى 2008
3) إميل سيوران - مرجع سابق - ص 74
4) على الطريق - جاك كرواك - ترجمة سامر أبو هواش - منشورات الجمل - الطبعة الأولى 2007
شذرات من خطاب في العشق - رولان بارت - ترجمة د. إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الطبعة الأولى - الكويت 2000
5) الأثر المفتوح - أمبرتو إيكو - ترجمة عبد الرحمان بوعلي - دار الحوار للطباعة والنشر
تتنزّل مسألة ظهورية الشكل بوصفه انكشافا في أصل فلسفة مارتن هيدغر. شرّاح وباحثون في فكر الفيلسوف الألماني استفاضوا في شرحها وتفكيكها.
6) قلم النجّار - إيمانويل ريفاس - ترجمة صالح علماني - ص 87 - 88 - دار نينوى للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى 2001
7) نسيان ما لا ينسى أو صور الأصل في الأدب - العادل خضر- مسكلياني للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى 2013 - الصفحة 27
8) النحت في الزمن - أندريه تاركوفسكي - ترجمة أمين صالح - جهة الشعر (موقع إلكتروني).

توفي يوم 24 فيفري 2009

الذّكرى الخامسة لرحيل الفنّان التّشكيليّ الكبير عبد الرّزاق السّاحلي :

فنّان كبير احتفى بالنّقوش والعلامات التّي زينّت أحوال تراث تونس والحمامات...

شمس الدين العوني / شاعر وكاتب، تونس

عبد الرزاق الساحلي يعدّد إلى ما لا نهاية توزيعَ الأشكال آخذا بعين الاعتبار اللّعب على فوضى التّأطير، فنه يحيل على بدائية مبتكرة تفوق عالم الحس إلى مطلق بصري يترامى أبعد من حدود الوعي، اشتغل على الشكل والخلفية والحامل على ضوء أشكال من التراث التونسي وخاصة تراث الحمامات، منذ السبعينات بدأ الساحلي تجاربه مع المعارض التي تعدّدت وتوزّعت على مدن مختلفة من العالم.

....العبارة التشكيلية لديه مبثوثة في الفضاءات المتاحة واليومية بالخصوص... يقحم في أعماله ورق اللف وأوعية الحلفاء... ضمن أحجام مختلفة، منها تلك الأعمال التي تكون مفروشة عند إنجازها ليعلقها فيما بعد منتهية في أحجامها الكبيرة فتغوص فيها وكأنك مسافر في أرض أو خريطة تشبه المتاهة.. تلك هي لذّته وهو يرسل العبارة في اللون وفي العلامات... صاحب حكايات وطرائف، يندمج بسرعة في أجواء المجموعات ليمسك بزمام المبادرة في الحديث والمعرفة والبديهة فضلا عن تلقائيته وضحكاته العالية...

الفنان الراحل عبد الرزاق الساحلي مأخوذ بالبهجة التي تتجلى في أعماله مثل الأحلام المبثوثة التي تتخيّر من ذاكرة الأشياء والعناصر تفاصيلها البسيطة، التي ينتبه إليها من لديهم احتفاء بالنقوش والعلامات التي زينت أحوال الأواني والأعمدة والمنسوجات، خصوصا ضمن سياقات الفنون والحرف التقليدية التي عرفت بها على وجه الخصوص - جهات الوطن القبلي... الحمامات مثلا.. الحمامات هذه المدينة التي عشقها وسار في دربها صحبة رسامين آخرين مثل الهادي ومحمد فنينة... قبل أكثر من عشر سنوات وفي دار الثقافة بالمحرس.. انتظمت أمسية شعرية ضمن البرنامج العام للمهرجان الدولي للفن التشكيلي بالمحرس... هذا المهرجان الذي تعوّد إقامة علاقات جوار وحوار بين الفنون... كانت هناك فسحات للموسيقى... للمسرح... لفنون الفرجة... وللشعر.. قرأنا القصائد (أنا ونور الدين بالطيب والطيب شلبي وجميلة الماجري والمنصف الوهايبي) ثم جاء دور المرحوم عبد الرزاق الساحلي... هذا الذي عرف بأعماله التشكيلية المخصوصة... قرأ نصوصا كتبها بطريقته الخاصة التي يعرفها أصدقاؤه.. كان يرسل أصواتا مزمجرة متناسقة مع حركات جسده وأنفاسه... في الجمهور هناك من لم يكن يعرف هذه الحالة الشعرية فانتبه بحيرة، فيها الرغبة الجامحة لمعرفة هذا الضرب من القول الشعري...

عبدالرزاق الساحلي الفنان والشاعر الذي رحل عنا هو إحدى أبرز التجارب في المشهد التشكيلي التونسي، نحت تجربته عربيا وعالميا حيث كانت له مشاركات عديدة بمحافل الفن التشكيلي في العالم.. كما أنه كان حريصا على الحضور مع الشعراء في محافلهم بتونس وبأوروبا... يقرأ هذا الشعر الذي يشبه الشحنات الصوتية وهو ينظمه ويكتبه ويرسمه، وهذه طريقة في قول الشعر لها حالتها التي تعتمد الأصوات..

العبارة التشكيلية

ولد الساحلي سنة 1941 بالحمامات، تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بتونس سنة 1969 ثم تكونت له تجربة في الحيّ الدولي للفنون بباريس.. من سنة 1971 إلى سنة 1974 درس الساحلي الرسم في جامعة باريس، ثم فن الحفر في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة ثم عاد إلى تونس سنة 1987 بعد إقامة بباريس لخوض تجربة الفوتوغرافيا ،وهو في كل ذلك يبحث عن العلامة بين الصورة والكتابة، كما انشغل بالشعر والفن والنحت والتنصيبات، وهي خلاصة أولى لدى الساحلي الذي اهتم بالعلاقة بين أوروبا وإفريقيا في الفن واللون والعلامة حيث كانت تونس مفترقا آخر في هذه الرؤية الفنية.

قالوا عنه...

منذ السبعينات بدأ الراحل عبد الرزاق الساحلي تجاربه مع المعارض التي تعددت وتوزعت على مدن مختلفة من العالم منها باريس ولندن ومدريد ولشبونة ونيودلهي والكويت وتونس وسيدي بوسعيد إلى جانب ريودي جنيرو ونيويورك... وبخصوص تجربته تقول الناقدة رشيدة التريكي : « عبد الرزاق الساحلي يعدّد إلى ما لا نهاية توزيع الأشكال آخذا بعين الاعتبار اللعب على فوضى التأطير... » كما أن الشاعر والناقد التشكيلي حسين القهوجي يقول بخصوص أعمال الساحلي : «..لم يعد التصوير بالنسبة إليه عبءا أكاديميا مأخوذا بالنسخ والجزئيات بل أصبح لذة مدهشة ونشوة حقيقية يجذب معها المتأمل إلى عالم تلقائي مليء بالإشارات الذائبة كلها في وحدة لونية تحيلنا مباشرة على بدائية مبتكرة تفوق عالم الحس والغريزة وصولا إلى مطلق بصري يترامى أبعد من حدود الوعي...». الفنان التشكيلي ابن الحمامات محمد فنينة وهو من أقرب أصدقاء المرحوم الساحلي تأثر كثيرا لفقدان صوت صاحبه الذي يهاتفه كل صباح في دعوة للعمل... « .. النهوض باكرا يساعد الفنان على الابتكار والاندفاع نحو اللون..» .. بهذه الجملة بدأ محمد فنينة حديثه بخصوص المرحوم عبد الرزاق الساحلي ليواصل قائلا : «..علاقتي به بدأت بـ«البوزار» حيث درّسني في السنة الثانية وترددت علي مرسمه كثيرا ببيته وسط مدينة الحمامات.. كان له «قاليري» في المدينة العتيقة بالحمامات حيث أشتغل خلال الصيف هناك على بعض أعمال الأكوارال لأبيعها.. «القاليري» يقع في زنقة برج الزيادي بالمدينة العتيقة واسمه

السلم الأزرق... كنت أقوم بإشهار لهذا «القاليري» بالرسم والكتابة على الجدران وأحكي للذين يزورون المكان عن أعماله وتجاربه وخصوصا عن تجربته لدى إقامته في «دردوني» بفرنسا وبمتحف برقور بمقاطعة «بيسمول» بكندا حيث رسم جداريات للكنيسة... **اشتغل على ورق «الجزار» و«العطار»**.

الساحلي اشتغل على الشكل والخلفية والحامل على ضوء أشكال من التقاليد والتراث التونسي وخاصة تراث الحمامات المعروف (النحاسة والقصعة والكرسي القديم والقُلة والقوارير القديمة والفاشكة والرَحَى والمحبس..) وحاول أن يشتغل على ورق لف اللحم وورق «العطار» وقد أنجز معرضا بعنوان «الباكو» وبعد ذلك شرع في العمل على «الخيشة والشكارة» وفق أشكال مختلفة مربعة، مستطيلة، دائرية ونصف دائرية وسعى لأن يكون إطار اللوحة عاديا وطبيعيا مثل اللوحة، إلى جانب استعماله لحامل معدني حيث تكون الخيشة بين مساحتين من البلور والإطار المعدني وفي لوحاته الجديدة (2007ـ2008) اشتغل على أحجام كبيرة ولوحات عملاقة. تعامل مع أروقة عديدة أهمها الكمان الأزرق بسيدي بوسعيد ورواق القرجي إلى جانب معارضه بباريس.. هكذا كان يمضي في مغامراته بين التجريدية والواقعية في الشكل وفي المرجعية.. وهو في مسألة الشكل والخلفية يشبه الفرنسي كلودفيالا..

يقول عنه محمد فنينة أيضا « كان إنسانا.. وفنانا له طابعه الخاص.. يخاطبني بالرغبة في العمل... كنا نجلس بحضور عدد من الفنانين والمبدعين منهم المرحوم نجيب بلخوجة.. أحضر معارضه كلها عرفت من خلاله الناقدة رشيدة التريكي والفنان الكبير رفيق الكامل صديقه الحميم وجماعة «رؤية وآفاق» حيث كان يعرض معهم ومنهم خليل قويعة وعلي الفندري.. أحبّ الحمامات وأهلها.. كان محبا للحيوانات.. العصافير والكلاب إلى درجة أنه احتفى بأصدقائه يوم «ولدت قطته» ودعاهم إلى عشاء.. يكلمني بالهاتف حين أتغيب ويشجعني قائلا: طريق الفن صعبة وتتطلب العزيمة والصبر وتجاوز الفشل... يتابع أعمالي ولوحاتي قبل عرضها..».

أنجز جدارية رائقة من الخزف (7م على 4م وهي بإحدى الفضاءات السياحية ..ومربعات خزفية (20 على 20صم) وله أشكال معدنية ببعض المؤسسات التجارية والصناعية... كانت له تجربة حياة مع الفن.. يعمل بثبات وعزيمة وله ثقة في ذاته ضمن عمله الدؤوب في البحث والتجديد.. أعد تنصيبات كبيرة سنة 2006 بقصر العبدلية وشارك في مهرجانات شعرية عديدة وقرأ الشعر في دار الأصرم.. إنه فنان مغامر...

الفنان التشكيلي الهادي فنينة يكرم الراحل عبد الرزاق الساحلي :

كان ذلك سنة2013 وبفضاء المقهى الثقافي « دار زمان» بالحمامات و بخصوص هذا التكريم من قبل الهادي فنينة للراحل عبد الرزاق الساحلي وعن علاقتهما ومسيرتهما الفنية يقول عم الهادي (؟؟؟) :

«... درسنا الابتدائي سويا وكنا نسكن بالسواني حيث كانت طفولتنا مشتركة وافترقنا حيث حصلت أنا على منحة بألمانيا وحصل هو على منحة بباريس وكان حين يأتي إلى ألمانيا يعرض عندي بدوسلدورف... وفي التسعينات عاد الى تونس ونصحني بالعودة وعدت نهائيا إلى الحمامات التي صرنا نعمل ونبدع فيها ونقيم المعارض إلى جانب تجربتنا مع رواق شيم ونور الدين الهاني ورشيد الفخفاخ وعادل مقديش واللبان وقيقة والكراي وغيرهم ..وأقمنا معارض سنة 1993 منها المشتركة بالتعاون مع المحامي الساسي بن حليمة، وذلك ضمن نشاط لحماية حقوق الانسان حيث كانت المبيعات لفائدة حقوق الانسان، وصرت أنا وعبد الرزاق في علاقة متواصلة بالحمامات لا نفترق لا بالليل ولا بالنهار وكنا نعمل كثيرا .. كان تكريمي له بالمعرض الخاص للصداقة والفن والإبداع و«للعشرة بيننا» حيث كنا من الذين دافعوا عن هوية الحمامات وهوائها وبحرها وتاريخها وعلاماتها. لذلك كانت الأعمال التي قدمتها بفضاء «دار زمان» تتوفر على حيز من العلامات التي عرف بها الساحلي..

لقد كان «رزوقة» فنانا كبيرا ومدرسة فنية مميزة.. لقد رغب في تأسيس جمعية للفنانين بالحمامات فناديته واقترحته رئيسا لها بعد أن كونّا الجمعية. وكان أول معرض مشترك لنا بالحمامات سنة 1969، دشنه آنذاك الوزير أحمد بن صالح. ومن الطرائف أن أحمد بن صالح. نصحنا بأن نهتم بإطار اللوحة فأجبناه بأننا نفتقر للأموال ولا نملك إلا الإبداع في الرسم. رحم الله الفنان عبد الرزاق الساحلي وأتمنى أن يتذكره الجميع من زملاء ووزارة الثقافة وقد ناحيتي سعيت في هذا المعرض لتكريمه حتى يتذكره الناس. كما إني أشكر صاحب فضاء «دار زمان» - على هذه الفرصة التي منحها لنا كفنانين وجمهور وأحباء الفن الجميل..» .

...هكذا إذن كانت ملامح الفن والحياة لدى المبدع الراحل عبد الرزاق الساحلي، نذكرها الآن في هذه الذكرى الخامسة لرحيله ...مثلما نذكر طيورا في سماء اللون والكلمات العالية ...فنان كبير وعلامة تشكيلية تتطلب التفكير في متحف يحفظ الأعمال. والتجربة...

الواقع الثّقافي في المغرب العربي : نقائص للتّدارك و سياسات للتّفعيل

المنصف وناس/جامعي، تونس

■ ملاحظات أولية حول الواقع الثقافي في المغرب العربي :

يكون مفيدا أن نشير، منذ البدء، إلى أن هذه المقالة لا تعتزم تقديم الواقع الثقافي في المغرب العربي برّمته، فذلك أمر غير ممكن من الناحية المنهجية والعلمية، وإنما سنكتفي بإستكشاف الخصائص الكبرى لهذا الواقع ومختلف تمظهراته، الرسمية منها والشعبية. فالواقع الثقافي شاسع وممتد في عمق التاريخ ومركب في معيشه اليومي ولا يمكن تصويره برمته، وإنما يتوجّب العمل، منهجيا، على انتقاء عناصر محددّة يتم الاشتغال عليها.

وبما أن الأمر يتعلق بمقالة محدودة زمنيا، فسنكتفي بعرض عناصر أولية تساعد على فهم الأبعاد الكبرى لهذا الواقع، قصد تشجيع الجدل الفكري المثري للمجتمعات عامّة وللمقاربات الفكرية خاصة. كما يرجع الاهتمام بمثل هذا الموضوع إلى أنه مبحث غير مطروق بما فيه الكفاية، الأمر الذي لم يفعّل النقاش حوله ولم يسمح بأن يتحوّل الموضوع إلى نقاش فكري مغاربي. فلا يجب أن نخفي، منذ البدء، أنه ثمة عدم ارتياح إزاء الواقع الثقافي في المغرب العربي والارتهان لعدد من المسلّمات البديهية دون أيّة مساءلة فكرية. ومن بين هذه المسلّمات التي تم الترويج لها وتدعيمها على امتداد عقود من الزمن أن المغرب العربي متجانس ثقافيا ودينيا ومتماثل حضاريا. ولئن كان مثل هذا القول متأكدا إلا أنه يحتاج إلى التدقيق والتنسيب العلميين حرصا على بناء قراءة أكثر ما تكون قربا من الموضوعية ومن الدقة. فالتجانس الثقافي والديني والتماثل الحضاري لا يلغيان التنوّع الثقافي والأنتروبولوجي ولا ينفيان الاختلاف، بل ثمة تكامل بين كل هذه المستويات.

فمن دلائل قوة المجتمعات في المغرب العربي وجود جدلية عميقة بين الوحدة والتنوع من جهة والتماثل والاختلاف من جهة أخرى. فالتماثل المطلق الذي يتبنّاه باحثون مقتدرون(1) لا يتناقض، فيما يبدو، مع التنوع المثري لحركية المجتمعات(2) وحيويتها. فهما في حالة تكامل إيجابي يبرز عبقرية الشعوب والمجتمعات ويؤكد خصوصيتها من جهة وقدرتها على إظهار مخزونها الحضاري من جهة أخرى. فالتماثل الثقافي والديني والرمزي رأسمال على درجة من الأهمية، يساعد على النجاح في مرحلة

العولمة، وعلى تمتين المشاركة في العصر وعلى مواكبة التطورات العالمية المتسارعة بوتيرة غير مسبوقة تاريخيا في حدود علمنا. كما يساعد هذا الرأسمال الثقافي والرمزي على خلق تقاليد العيش المتغاير، وعلى دعم صلابة المجتمعات في المغرب العربي، وعلى احتضان التوترات والاختلافات والإبقاء عليها في السياق الوطني بدل تدويلها وتوظيفها من قبل جهات خارجية، وما أكثرها في هذه المرحلة بالذات من التاريخ الرّاهن التي نشهد فيها شرعنة للتدخل الخارجي بحجة أو أخرى.

ولسنا في حاجة للتدليل على ذلك، فالأدلة ماثلة أمام أعيننا بكثافة، مؤكّدة هذا التحفّز الدائم والجاهزية للتدخل في شؤون الآخرين.

فكيف يتميز الواقع الثقافي في المغرب العربي ؟ وكيف يمكن أن يقرأ مثل هذا الواقع ؟ وكيف يمكن أن نصل إلى صيغة التفاعل الايجابي بين الثقافة الوطنية الشاملة والثقافات المحلّية التي تعبّر عنها مجموعات الطوارق والتبو وخاصة الأمازيغ؛ وهي مجموعات إثنية وثقافية واجتماعية منتشرة في كامل المغرب العربي ؟

وكيف نجعل المجال المغاربي مجالا للحوار والتفاعل بين الثقافة الشاملة والثقافات المحلّية الخصوصية دون إقصاء أو توتّر أو احتقان ؟

لئن كنا لا نروم تقديم إجابات على كل هذه الأسئلة، فذلك يتطلب كتابا كاملا متخصّصا، ولكن يتوجّب، منهجيا، العمل على إبراز عدد من الخصائص البنيوية التي لا يمكن إغفالها ونحن نحلّل أسئلة الثقافة في العالم العربي.

خصائص المغرب العربي الحضارية والثقافية :

إذا ما جاز الحديث عن المغرب العربي، فإنه يصعب تبين أهميّة هذا المعطى في المرحلة المعاصرة والحالية من الطموح والتخطيط. فقد كانت الاعتبارات الثقافية حاضرة بقوة في مختلف مراحل تاريخ المغرب العربي. فكلما عرضنا لهذا التاريخ، في أهمّ محطاته، إلا ويبرز أمامنا، جليا، التلاحم الثقافي الكامل بين الأجزاء المكوّنة تاريخيا للمغرب العربي. فهذا التلاحم مكتسب من الإرث التاريخي الطويل والبناء الديني المتراكم والمشترك الأنتروبولوجي اليومي Le commun anthropologique. إن هذه مستويات لا تخفى أهميتها على أحد؛ وهي في طليعة العناصر المشكلة لعمق المغرب العربي الحضاري والثقافي والإنساني.

ومن ثم اكتسب المغرب العربي لحمته التي أعطته بعض ملامح الخصوصية قياسا بالمشرق العربي. ولئن كان المجال لا يسمح بالاستطراد في نفس هذا السياق، إلا أن ذلك لا يمنع القول بوجود هذه الخصوصية في مجال البناء الفكري والاجتهاد الديني وأساليب التعامل مع الحياة اليومية (3).

فما هي إذن، المستويات المتحكّمة في هذه اللحمة؟

التوحد الحضاري والديني : فلم يعرف المغرب العربي اختلافا يذكر في الأنماط الحضارية ولا حتى في الاجتهادات الدينية والروحية. فحتى التيارات الأخرى الوافدة، أو تلك التي حاولت الوصول إلى المنطقة، لم تؤثر كثيرا في هذه المرجعية ولم تغير بنيتها العميقة حتى وإن مسّت بعض العوارض والشكليات. ويكفي أيضا أن نشير إلى أن البربر في المغرب العربي «يدينون بالإسلام ويتبعون المذهب السنّي إسوة بالأغلبية العربية(4) بدليل أن بربر السواحل والسهول الجزائرية كانوا أكثر إقبالا على التعرب والتفاعل والتزاوج مع العرب المسلمين الفاتحين»(5)، شأنهم شأن بربر المغرب وتونس وليبيا، إذا استثنينا بعض بربر الجبال والصحاري الجزائرية ومنطقة الشمال المغربية.

التشابه البشري والتماثل الأنتروبولوجي:

لقد أدّت الحركات البشرية المتكررة في المغرب العربي إلى إحكام التمازج الحضاري، والالتحام المستمر بين السكان في المنطقة. فكانت آثارها بارزة في توحيد الثقافة على المستوى الأول، أي مستوى التلقائية الجماعية التي يتحقق فيها أكثر من غيرها، صدق التعبير

والتشخيص. . . (6)، وقد أمكن للمؤرخين والباحثين الاجتماعيين «أن يسجلوا من خلال تتبعهم للفلكور والعادات والفنون الشعبية والاحتفالات الجماعية، ظواهر مشتركة وأنماطا كثيرة من أوجه التشابه واللقاء وفق معناه التاريخي والبشري»(7).

فالتماثل الأنتروبولوجي متأكد في مختلف مستويات الحياة، مثلما هو متأكد في المنطوق اليومي، حيث يسود بشكل أساسي استعمال اللغة العربية. فحتى الأقليات الأمازيغية وغيرها تم تعريبها كليا أو جزئيا، ذلك أن اللغة العربية كانت معتبرة دائما لغة الدّين والعبادات والمعيش والإدارة والمعاملات، ولكن طمس هوية هذه الأقليات وإلغاء الخصوصيات الثقافية والحضارية سمح بتسييس المطالب الثقافية ودخول الجهات الأجنبية قصد التوظيف.

وقد ساعد هذا التعريب على تحقيق بعض الأهداف، التي يمكن اعتبارها أساسية.

أولا : لقد كانت اللغة العربية عبارة عن مصهر انصهرت فيه كل الاختلافات اللغوية واللهجات المحلية وحتى إن لم تنصهر، فإنها قد بقيت في حالة الهامشية.

ثانيا : كما لعبت اللغة دور التوحيد الثقافي والدّيني، ذلك أنها كانت لغة الجميع التي تحمل بين طياتها رسالة سماوية معينة.

ثالثا : لقد كانت اللغة العربية أداة التخاطب اليومي والشعبي ووسيلة التبادل الاقتصادي والرمزي والعلمي بين الشعوب المكوّنة للمنطقة، خاصة في بعض المراكز الحضرية.

رابعا : كما توصّلت إلى خلق نموذج «فريد» من التعاون والتكامل يتجاوز التضييقات السياسية والحدود الإقليمية(8)، الأمر الذي ساعد، فعليا، على تحقيق وحدة المغرب العربي في أهمّ مراحل التاريخ المعاصر وخاصّة في مرحلة النضال ضدّ الاستعمار، ذلك أن الوحدة الثقافية كانت قد تحققت حقا، ولا يمكن التراجع فيها.

ومن ثم تشكّل المجتمع في المغرب العربي تشكلا خاصا يتجاوز الحدود والتضييقات « إنه مجتمع يتجاوز حدود الكيانات السياسية القائمة، ولا يتأثر بها إلا في حالة ضعف أو إكراه. أما إذا ترك على حريته، فنزعته الأساسية هي تخطّي الحدود والتقسيمات الضيقة. إنه يتجاوب مع المفهوم الشمولي للأمة. . . (9)». فالوحدة الثقافية التاريخية قائمة فعلا على الرغم من تاريخ مبني على الانكفاء السياسي على الذات.

وانطلاقا من هذه التحليلات، يمكن القول إن البعد الثقافي كان خير ناظم لأجزاء المغرب العربي، خاصة في المرحلة الاستعمارية التي لعبت فيها النخب دورا رياديا في المطالبة بالاستقلال والدفاع عن الهوية الوطنية والثقافية والحضارية. فقد كشفت المرحلة الاستعمارية عن وجود عمق ثقافي واضح لدى النخب وحركات التحرر الوطني يصعب نكرانه. كما لا يفوتنا، في هذا السياق بالذات أن نشير إلى أن المرحلة الاستعمارية قد كشفت أن معركة التحرر الوطني مشتركة بقيمها وأهدافها ومرجعيتها. ولهذا كانت رافدا من روافد تعزيز اللحمة الثقافية بين أقطار المغرب العربي.

وليس أدل على ذلك من الجهد الذي قام به مصالي الحاج في جينيف، حين أسس حزب «نجم شمال إفريقيا»؛ هذا الحزب الذي فتح أبوابه على مصراعيها لكل أبناء شمال إفريقيا دونما إستثناء؛ (10) إلا أنه على الرغم من أهمية هذا التراكم، حصلت قطيعة تاريخية ذلك أن الجهود التي تبذل الآن، في إطار بناء المغرب العربي، جهود مركزة أساسا على البعدين الاقتصادي والسياسي، باعتبارهما أولويتين مطلقتين، في حين تمّ تهميش الجانب الثقافي باعتباره ثانويا وغير قادر على التأسيس الفعلي للمغرب العربي.

فالمقاربة الاقتصادية أو السياسوية غير كافية وحدها لتخطيط أي بناء مستقبلي. والثقافة بما هي وعي وحياة وتطلع، تساعد أساسا على تحقيق التخطيط المتوازن. فمن شأن الثقافة أن تخلق ديناميكية مميزة وأن تعدّ البنيات الذهنية للتفاعل مع التطوّرات الرّاهنة والقادمة.

ولكن المتأكد أنه لا توجد إلى حدّ الآن استراتيجية متكاملة في مجال التخطيط الثقافي، وخاصة في مجال السياسة الثقافية. وهذا ما يعكس قلة الاقتناع الرسمي بأولوية البعد الثقافي ونجاعته، قياسا بالأبعاد الاقتصادية والاجتماعية. فقد تمتّع الاقتصاد بصفة الأولوية شبه المطلقة.

فإلى متى سيستمر هذا الوضع المبنيّ على تهميش البعد الثقافي ؟

يبدو أن الأولوية المفضّلة بالنسبة إلى أنظمة المغرب العربي هي الأولوية الاقتصادية لأسباب تتعلّق بالنجاعة وجلب الاستثمارات الخارجية. ولكن يبدو أيضا أن المنطق الأكثر إقناعا للأطراف الأوروبية عامة، والفرنسية خاصة، هو المنطق الاقتصادي الذي يتنزل، لا شك، في سياق عالمي مقام على قدسية النفع وتأمين السوق ومناطق النفوذ وضمان مجال أوسع للشركات الكبرى، وخاصة عابرة القارات منها، لتؤمّن مصالحها واستثماراتها.

فطبيعة هذا الاتحاد محدودة، لأنها لا تسعى إلى الانصهار السياسي والمؤسساتي- فذلك توق صعب المنال- على الطريقة الأوروبية، وإنما هي محاولة تنسيقية في المستويات الدنيا من شأنها إظهار المغرب العربي كيانا سياسيا واقتصاديا شبه متكامل. فالأنظمة القائمة في المغرب أحكمت استقلاليتها تجاه كل محاولات التوحيد السياسي والثقافي في المنطقة. وليس في ذلك أية إساءة سياسية، وإنما هو تأكيد على استحكام البناء القطري والثبات على مبدإ عدم التكامل بكل أنواعه.

فليس من اليسير بمكان اختراق هذه الاستحكامات الطويلة، عميقة الجذور وبعيدة المدى، إلا أنها ليست رديفة القوة والصلابة، وإنما هي تعني الصعوبة في التطور الداخلي باتجاه أشكال مختلفة من التكامل.

أسئلة الواقع الثقافي الملحّة :

حزمة المفارقات :

ولذلك، فبقدر ما ثمّة عناصر تجانس وتوحّد وتكامل بنيوي عميق، فإنه ثمة عناصر خصوصية ثقافية واجتماعية لا تتوازى ولا تكاد تبرز إلا للملاحظ الخبير.

فلا نكاد نلمس الخصوصية الثقافية والحضارية في السياسات الثقافية التي غالبا ما ركزت على التجانس أكثر من تركيزها على الخصوصي والمحلي. فالسياسات الثقافية الرسمية التي تعني أساسا الإشراف الإداري والتنظيمي والمؤسّساتي والتمويلي على تنفيذ الاختيارات الرسمية في مجال الثقافة وعلى اكتسابها طابعا إجرائيا ملزما للمجتمع، لا تعبر بالضرورة عن جدلية الوحدة والتنوع الأمر الذي يشجّعنا على طرح بعض الأسئلة الثقافية التالية :

أ - كيف يكون التنوع عنصر جذب للداخل يدعّم وحدة المجتمع ويقوي الوحدة الوطنية ويجنب الشعوب التوترات ويحصن المجتمعات من التدخل الأجنبي في الشأن الداخلي بحجة أو بأخرى وغالبا ما يحصل ذلك دون توفر حجة مقنعة ؟

ب - فكيف نجعل منه عنصر دعم ومؤازرة وليس عنصر توهين وإضعاف ؟

إن تخوم الواقع الثقافي تتضمن هوامش عريضة وفضاءات شاسعة لديناميكية ثقافية وفكرية وسياسية ناجعة في مجال الإعداد لبناء المغرب العربي، وقادرة على أن تصبح قوة ضغط وهامش تأثير، في معناه السياسي، فإن ذلك يصبح مؤثرا في القرار السياسي. فحركية البناء الجديدة تقتضي تجاوز مركزية الدولة وخلق حركية بديلة أساسها البعد الثقافي الموحد والمتنوع في الآن نفسه. فإذا كانت حركية البناء متعثرة ومتردّدة، فلأن الاعتماد كان كليا على أجهزة الدولة الوطنية ببيروقراطيتها ومحدودية هياكلها. ولعل ذلك ما يفرض ضرورة وجود منطق بناء جديد مغاير لمنطق البناء السائد حاليا. فقد سبق

الاعتماد على الدولة الوطنية في إنجاز تجارب الوحدة، فكانت الحصيلة سلبية، إلى درجة أن أصبح بناء المغرب العربي صعوبة كبرى بعد أن كان طموح النخب الثقافية والسياسية في الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات من القرن العشرين إنجاز مثل هذا الطموح.

السياسات الثقافية في المغرب العربي : الخصائص والنقائص :

إن الواقع الثقافي الراهن في المغرب العربي لا يترجم بالضرورة هذا العمق الثقافي والحضاري، بل نراهما في حالة قطيعة جراء غياب التراكم وفقر الواقع المغاربي، وتجزّئه وغياب اللحمة الثقافية الضرورية ،وانعدام التواصل المثري لهذا الراهن وتكامل التجارب المغاربية فيما بينها. وحتى نكون موضوعيين، يمكن أن نعود إلى مختلف تقارير منظمة اليونسكو حول واقع التنمية الثقافية التي يؤكد عدد منها وجود حالة من الفقر الثقافي ومحدودية النشاط على الرغم من عمق التاريخ المشترك وأهمية الإمكانيات البشرية، والموارد الثقافية المتاحة (11).

فالوحدة الثقافية تستقوي بالتنوع المحلي، وتغتني بالإختلاف الثقافي المثري الأمر الذي يسمح للأقليات الثقافية بالتعبير عن نفسها دون مساس بثوابت الثقافة الوطنية ودون أية إساءة لهذه الوحدة. وذلك هو التحدي الثقافي الأول الذي يتوجب، رسميا وشعبيا، العمل على كسبه دون إبطاء بحكم طابعه الاستعجالي.

كما يتوجب أن نشير إلى أن العلاقة بين السياسة الثقافية والنخب الثقافية والفنية، على الرغم من هذا التراكم المشترك، تتّسم غالبا بعدم التكامل والتواصل وبوجود فجوات فاصلة إلى حد أن المثقفين والفنانين المبدعين لا يستشعرون تمثيلية كافية في السياسات القائمة والاختيارات المعتمدة. فالسياسات الثقافية تخطط وتنفذ وتنجز بمعزل عن المثقفين الذين لا يستشارون في بناء الاختيارات. فالفاعل الثقافي، غالبا، لا يجد ذاته في السياسة الثقافية بحكم وجود مفارقة ثقافية لافتة للانتباه، تتمثّل في التباعد بين الجهد الرسمي والجهد الابداعي الفردي. فالواقع الثقافي يغتني ويتطور من خلال التفاعل والتكامل الايجابيين، ومن خلال توسيع دوائر المشاركة في التخطيط والتنفيذ.

ولكن الملاحظ، في هذا السياق بالذات، أن صياغة القرار الثقافي غالبا ما تكون إدارية أي تتم في سياق الهياكل الرسمية المعنية، وفي حضن الهيئات الحكومية المعنية بالشأن الثقافي، آخذة في الاعتبار الالتزامات السياسية والأيديولوجية القائمة. فالسياسات الثقافية تأخذ في الحسبان الاعتبارات الحزبية والأيديولوجية وتعكسها في مستوى مضامين الاختيارات الرسمية مما أشعر المثقف، غالبا، بحالة من الإحباط لأنه لم يتم تشريكه في بناء الاختيارات وخاصة في صناعة القرار الثقافي(12). ولعل ذلك ما يشجّعنا على القول بوجود حالة من الانفصال بين السياسات الثقافية الرسمية وبين تطلعات المثقفين والمبدعين في حين كان يتوجب العمل، على النقيض من ذلك، على تعميق التقارب وتجسير الفجوات، وتوسيع المشاركة في بناء القرار الثقافي وصياغته. فليس من مصلحة أي طرف كان أن يستمر مثل هذا الواقع الصعب. ولكنه، على الرغم من هذه النقيصة المهمة، فإنه لا يتوجب إعلان وفاة السياسة الثقافية (13) أو العمل على إلغائها، فهذا أمر غير مقبول، وإنما يتوجب، على النقيض من ذلك، تصويب اختياراتها وتجاوز نقائصها نحو الأفضل والأسلم حتى تظل العمود الفقري للفعل الثقافي في المغرب العربي، تشجع النشاط وتقنّن التدخّل الرسمي، وتموّل الإنتاج الفني والثقافي وتعاضد مسيرة المبدعين وجهودهم. ولعلّ ذلك ما يعني أن السياسات الثقافية مدعوة إلى بناء شراكة فعلية مع المبدعين، بغض النظر عن هوية إبداعهم على شاكلة الشراكة القائمة في المجتمعات الأروبية والتي يعود عمرها إلى أكثر من قرون ثلاثة. وذلك هو التحدي الثاني الذي لا يجب خسرانه خاصة في المرحلة الرّاهنة مرحلة العولمة وثورة وسائل الاتصال والإعلام والمعلومات.

فالسياسة الثقافية، على نقائصها، ضرورية في مجتمعات لا توجد فيها تقاليد احتضان الخواص

والمؤسسات الخاصة للنشاط الثقافي. ففي غياب الخواص المحتضنين للنشاط الثقافي Le mécénat (14)، يتوجّب أن تلتزم الدولة بتمويل الانتاج بغضّ النظر عن الحجم الإجمالي لهذا التمويل.

ففي مجتمعات المغرب العربي، من الضروري أن يتوفر التمويل العمومي للثقافة وإلا تعثر الانتاج وساءت أحوال المثقفين والمبدعين وتوفّرت فرص التدخل الخارجي، توظيفا وتمويلا، بكل ما يترتّب عن ذلك من نتائج لمسناها داخل المغرب العربي وخارجه.

ولعلّ ذلك ما يملي واجب تنظيم قواعد التمويل العمومي للثقافة خشية أن يصبح قيدا على المبدعين يوجههم ويضغط عليهم ويحاصر إبداعهم.

فشرط الإبداع الأساسي هو احترام حريّة المبدعين والحرص على تشريكهم في صياغة القرار. ولا غرابة في ذلك، فالمشاركة في بناء القرار الثقافي صارت اليوم جزءا من الجيل الثالث من حقوق الإنسان أي ما يسمّى الحقوق الثقافية وركنا مكينا من الديمقراطية الثقافية التي تقتضي توسيع المشاركة وضمان حقوق المبدعين والمثقفين. فلم تعد الديمقراطية الثقافية ترفا حقوقيا يخص بلدا دون آخر(15)، كما لم يعد ممكنا التغاضي عنه أو تجاهله. فإذا ما تأمّنت حقوق المبدعين والمثقفين، فإنهم سيتفرغون للإبداع والإنتاج في كل المجالات : المسرح والسينما والشعر والبحث والتحليل والغناء والرقص والمسرح والنحت.

فالحقوق الثقافية والمادية ليست مؤمنة ومضمونة في كل الحالات. فثمّة مظاهر عديدة لإستغلال المثقفين والمبدعين لا تتصدى لها السياسات الثقافية بالزجر القانوني للحيلولة دون تكرارها ولا تراقبها الهياكل الرسيمة المعنية بحماية الحقوق الثقافية. وذلك هو التحدي الثالث الذي يتوجب أن تعمل عليه السياسات الثقافية في المغرب العربي احتراما لروح الثورات الجديدة؛ ثورات الحرية والكرامة وتقديس حقوق الإنسان.

كما إنهم لا يتوفرون على سوق واسعة تستوعب فنونهم ورسومهم ونحوتهم ومؤلفاتهم وإبداعاتهم. فقد حالت «القطرية الثقافية» المعاضدة للإنكفائية السياسية دون توفر سوق مغاربية واسعة تساعد المثقفين والمبدعين على ترويج إنتاجهم بغض النظر عن هويتهم. فالسوق «القطرية «محدودة أصلا من حيث القدرات التذوقية والاستهلاكية والشرائية، ولا تسمح، فعليا، للمبدعين بالتعارف والتكامل في الآن نفسه. فعلى النقيض من نظرائهم الأوروبيين، فإن المبدعين في المغرب العربي لا يتمتّعون بفضاء ثقافي يتجاوز الفضاء القطري، ويسمح بتدفق الانتاج الثقافي في كل الاتجاهات وبترويجه. فمن اللافت للإنتباه أن الكتاب الليبي على سبيل الميثال، لا يصل إلى مكتبات تونس والعكس صحيح؛ كما إنني أشهد، وأنا المتابع الشغوف للإنتاج الثقافي المغاربي، بأنني لم أشاهد فيلما موريتانيا يعرض في قاعات السينما التونسية. وهو استنتاج يشمل مختلف مجالات الإنتاج دون إستثناء تقريبا، ذلك أن «القطرية الثقافية» حرمت المثقفين والمبدعين من فرص انتشار كبير في المحيط الحضاري الأقرب ألا وهو المغرب العربي كما إنها جزّأت جهودهم وإبداعاتهم وأنتجت سياسات ثقافية مبنية على قياسها(16) لا تتجاوز حدود الإنكفائية بخطوات.

فواحدة من مشاكل المغرب العربي تكمن في ضيق مجالات الانتشار الثقافي والتوجّس الأيديولوجي وحتى الأمني من الجار وغياب استراتيجيات التكامل دون وجود مبررات كافية تفسّر مثل هذا التوجّس(17).

فما هي الحلول الممكنة، وما هي احتمالات تجاوز «القطرية الثقافية»؟ التي تشكل، في نظرنا التحدي الرابع الأبرز بالنسبة إلى كل المثقفين وصناع القرار في الآن نفسه.

إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة تحتمل عددا من السيناريوهات الممكنة وغير الممكنة ! إلا أن ما يهمنا هو الإشارة إلى بعض المستويات التي نعتبرها أساسية، ومن الضروري جدولتها في خطة معينة تتسم بالتدرج والمرحلية وخاصة النجاعة.

أ - فتح مجالات وقنوات التكامل الثقافي الرسمي منه والشعبي، بتشجيع لقاء النخب والمثقفين وتأكيد العمل

الثقافي في المغرب العربي الذي لا يقطع مع العمق التاريخي والحضاري. وذلك بهدف خلق ديناميكية شعبية مكمّلة لعمل السلطات الرسمية تأخذ في الاعتبار المتغيرات الدولية والحسابات الظرفية والإمكانيات المتاحة والتي كان دورها يتسّم غالبا بالسلبية.

ب - خلق البنية الأساسية لصناعات ثقافية متطوّرة في مجال النشر والإنتاج المسرحي والسينمائي والتلفزي المشترك في إطار تقريب الفوارق واستبعاد الاختلافات ومحاولة الحدّ من «التباعدات المستفحلة» التي لطالما عانى منها الواقع الثقافي في المغرب العربي.

ت - توسيع دوائر المشاركة الثقافية الشعبية وكسر طوق الاحتكار الرسمي لكل عمل ثقافي؛

وهو جهد يجب أن تنهض به خاصة المنظمات غير الحكومية والأحزاب المعارضة والجامعات والنخب والمنتديات الفكرية وبقية مكوّنات المجتمع المدني. وبما أن الإمكانيات المالية والمادية منعدمة أو تكاد، فيتوجب إشتراك كل الأطراف تصوّرا وتمويلا. فثمة حاجة ماسة اليوم لخلق جبهة ثقافية مغاربية وحتى عربية تكمّل السياسات الثقافية الوطنية الرسمية وتسدّ الثغرات وتقرّب المثقفين بعضهم من بعض وتعرّف بجهودهم.

ج - الحرص على تحييد العمل الثقافي عن الانعكاس المباشر والأولي للخلافات المغاربية -المغاربية. ويتأتى ذلك بتقوية هياكل العمل الثقافي وتدعيمها في وجه الاستقطاب السياسي. ومن ثم كان واجبا التأكيد على ضرورة تحقيق قدرة عالية على احتواء المشاكل السياسية، والحدّ من انعكاساتها المباشرة والحينية على الثقافة(18) خاصة وعلى الواقع الثقافي عامة.

د - صياغة العمل الثقافي في سياق مستقبلي يقطع مع الآنية والاستعجال، وذلك باستيعاب شروط السيطرة على المستقبل، وإعادة صياغته وتشكيله، باعتبار أن الثقافة مصدر قوّة لا تجوز الاستهانه به مع الاستفادة من الثورة التكنولوجية والعلمية وخاصة التقدم المذهل في مجال تكنولوجيات المعلومات.

و - التأكيد على التلازم الطبيعي بين القوّة المادّية وامتلاك الثقافة والمعرفة ونشرها وتكافؤ فرص الاستفادة من فضائلها: «... فالقوّة دون المعرفة قد تتحول بسهولة إلى عملية بطولية دونكشوتية، أما القوّة مرفوقة بالمعرفة، فإنها تسمح باستنطاق المستقبل بالإشارة إلى نفسها وبالإشارة إلى غيرها من المجتمعات»(19).

ز - دعوة المجتمعات المدنية في المغرب العربي من الأحزاب السياسية والرابطات المهنية والنقابات والفاعليات الأخرى، إلى بلورة استراتيجيات ثقافية قصيرة وبعيدة المدى، والنظر في مقارنتها وسبل تطبيقها في ظل نجاح الثورات العربية التي هي بالأساس ثورات شبابية. فكلّ فعل ثقافي، بغضّ النظر إن كان رسميا أم شعبيا، مطالب اليوم بأن يأخذ في الحسبان متغيّر الثورات العربية.

الواقع الثقافي في مرحلة الثوارات :

انطلاقا من كل النقائص التي كنا حلّلناها، يمكن أن نتوصّل إلى بناء استنتاج بارز يتمثل في ضرورة مراجعة الواقع الثقافي في ظل تحدّيات العولمة من جهة وتلاؤما مع متطلبات الثورات العربية التي فرضت تغيرات بنيوية عميقة في صلب المجتمعات العربية من جهة أخرى. فمن الطبيعي إذن أن تأخذ السياسات الثقافية في الاعتبار المتغيّرات الجديدة وأن تضع لها الضروريات المطلوبة والمستلزمات التي تحتاجها خاصة وأن الشباب الذي يمثل ديموغرافيا 50 % من مجمل السكان هو العمود الفقري للثورات العربية الجارية الآن. وبناء على ذلك، يستلزم الوضع الرّاهن تجديد الممارسة وتطوير الخطاب الثقافي ووضع سياسة ثقافية، وطنيا ومغاربيا، بما يتلاءم مع خصوصيات الواقع الجديد، ويسمح بالمشاركة فيه. فلم يعد ممكنا، في مستهلّ الألفية الثالثة اعتماد سياسة ثقافية ممركزة إداريا ومؤسسيا ومؤدلجة تنتجها «مخابر» النظم القائمة والأحزاب الحاكمة، ويتمّ فرضها فرضا على كل المجتمع مثلما كان الشأن في الاتحاد السوفياتي سابقا، دون استشارة أو استقصاء للتوجهات(20). وهو ما يمكن اعتباره تحديا خامسا

لا يقل إلحاحا وضغطا عن بقية التحديات الأخرى التي كنا أشرنا إليها.

فلم يعد مستساغا أيضا، في الألفية الجديدة، أن تصاغ السياسة الثقافية في مكاتب الوزارات المعنية بالأمر، بل من الضروري أن تكون الاختيارات الثقافية نابعة من المثقفين والمبدعين أنفسهم، ومترجمة في قوانين واختيارات إجرائية وعملية يكون المثقف طرفا في الشراكة ومسؤولا عن نجاحها.

ويستحسن، في هذا السياق الذات، أن نختم بأمنية، نعتقد أنها مشتركة لدى أغلب المثقفين، تتمثل في أن تكون الثورات العربية الجارية الآن فرصة لتجاوز «القطرية الثقافية» التي ثبت عقمها وتأكدت محدوديتها حتى يتشكل فضاء ثقافي مغاربي خاصّة وأن عدد سكّان المنطقة يتجاوز 85 مليون نسمة يمكن أن يحتضن كل الجهود ويعاضد جهود المبدعين والمثقفين ويفتح لهم فرصا واسعة للإنتشار.

فالكتاب الذي كان يقرأ في القرن العشرين من قبل بضع مئات من الأفراد يمكن أن يجد فضاء مغاربيا مكوّنا من الملايين من القراء والمهتمين والمتابعين للشأن الثقافي.

وإذا كان اتحاد المغرب العربي قد فشل سياسيا، فإن المناسبة سانحة ليكون رافعة ثقافية مهمّة تعويضا لهذا الفشل التاريخي.

فإذا كان البعد السياسي قد تعثر فعلا بحكم الاختلاف الأيديولوجي وتباين المصالح والرهانات فإنّه يمكن التركيز على البعد الثقافي باعتباره بديلا ناجعا يطوّر واقع المغرب العربي الرّاهن عامّة والواقع الثقافي خاصّة ويخرجه من حالة الرتابة، بل قل التعثر، والتعطل المتعمدين دون تبنّى نظرية المؤامرة. فلم يعد مقبولا اليوم أن تستمّر مثل هذه الإعاقة الرسمية والمؤسسية للواقع الثقافي في المغرب العربي الذي يزخر بموارد وثروات ثقافية غير محدودة.

فالمغرب العربي يتوفر، تاريخيا، على عمق ثقافي وتنوع داخلي يساعدان على تمتين المجتمع من الداخل، مثلما توفق المغرب الأقصى باقتدار في الاعتراف بالثقافة الأمازيغية وإدماجها وطنيا وإعطائها الوضع القانوني الملائم. فمن شأن هذه الجرأة الإصلاحية أن تساعد على الخروج من حالتي الرتابة والفقر السائدين لمعاودة التخطيط المستقبلي قصد الخروج من الرّاهن المجزّء والإعداد لمستقبل تكاملي نراه ممكنا بل قل ضروريا لأنّه لا توجد مبررات مقنعة تفسّر وَهَنَ المغرب العربي سياسيا وخاصّة ثقافيا.

فالثقافة هي، بإختصار، مستقبل الشعوب حينما تتعطل السياسة؛ وحينما يتعثر الاقتصاد؛ وهي صمّام الأمان بالنسبة إلى المجتمعات في ظل الاهتزازات والتوترات الراهنة والقادمة؛ وذلك هو التحدي السادس الذي لا يمكن أن نغفله.

الاستنتاجات :

لا نكاد نلمس اليوم، في منطقة المغرب العربي دينامية ثقافية تكاملية تحتضنها السياسات الثقافية الرسمية وتؤازرها وتفعّلها نخب المجتمعات المدنية ومكوّناته، ولعلّ ذلك ما يشكّل نقيصة واضحة المعالم نلمس آثارها في مختلف جوانب الواقع الثقافي المغاربي، الأمر الذي يشجّعنا على طرح سؤالين متكاملين :

إلى متى يستمرّ مثل هذا الواقع الثقافي مكبّلا بهذا التعطل في الألفية الجديدة ؟

أليس ذلك دليل أزمة عميقة يتوجّب العمل على استئصالها ؟

فمهما اختلفنا في القراءة ومهما تباينت زوايا التحليل، فإن الواقع الثقافي في المغرب العربي يتضمّن موارد ذاتية مهمّة، ولكنه يعاني أيضا من صعوبات بنيوية عميقة لا يمكن بأي حال تجاهلها، وهي تتمثل في غياب التكامل والانكفاء على الذات وحصر الانتاج في سوق وطنية محدودة تخنق الإبداع، وتحول دون ترويجه ودون تعميم الاستفادة منه، في حين أن المطلوب هو تحقيق القدر الأعلى من ديمقراطية الاستفادة من الابداع الفكري والفنّي. ولهذا، يمكن أن نعتبر مشروع القرن الواحد والعشرين هو الفصل بين «القطرية السياسية» و«القطرية الثقافية». فإذا كانت الأولى معمرّة تاريخيا ومستحكمة

ومستعصية في المنظور القريب، فإن الثانية بحاجة إلى جهد جماعي يحدّ من تبعاتها المتعدّدة.

ألا إنّ من رهانات المغرب العربي الكبرى، في مستهل هذه الألفية الجديدة أن تتمع الثقافة بموقع الريادة الفكرية، وأن تكون قاطرة حضارية تجمع سكان المغرب العربي من جهة، وتوحد جهود المثقفين والمبدعين من أجل الوصول إلى بناء مجال ثقافي يستوعب كل الإبداعات، ويعّرف بها ويخلق حالة من الحميمية الثقافية ومن التواصل الفكري العميق من جهة أخرى. فلا يجب اعتبار الانسداد السياسي ذريعة نهائية لغلق الأبواب الثقافية واستبعاد كل تكامل في مرحلة تتسم بهيمنة التكتلات بغض النظر إن كانت سياسية أم اقتصادية أم ثقافية. تلك هي أمنية المستقبل الذي لا نرجو أن يكون مخيبا لآمالنا.

الهوامش والإحالات

1) محمد زنيبر ، دور الثقافة في بناء المغرب العربي، مجلة المستقبل العربي، العدد 79، سبتمبر 1985، ص 47-48.
2) المنصف ونّاس، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي، تونس، دار السيراس للنشر، 1996 ، ص 150.
3) Hichem Djait, L'Europe et l'Islam. Collection Esprit/Seuil. Paris 1978 ; Hicham Djait, La Personnalité et le devenir arabo-islamiques, collection « Esprit », La condition humaine, Paris,1974.
4) مؤلف جماعي ،مستقبل المجتمع والدولة في الوطن العربي، منتدى الفكر العربي ، عمّان،1988 ص 249.
5) نفس المرجع، ص 249.
6) محمد زنيبر ، دور الثقافة في بناء المغرب العربي، مجلة المستقبل العربي، السنة 8، ، العدد79، سبتمبر 1985، ص 47.
7) محمد زنيبر، مرجع سابق، ص 47.
8) محمد زنيبر، مرجع سابق ، ص 51.
9) محمد زنيبر، دور الثقافة في بناء المغرب الكبير، مجلة المستقبل العربي ، العدد79 ، سبتمبر 1985، ص43.
10) المنصف ونّاس، الدولة والمسألة الثقافية في المملكة المغربية، بيت الحكمة، تونس 1991، ص 249-250.
11) أنظر سلسلة تقارير منظمة اليونسكو حول واقع التنمية الثقافية في أقطار المغرب العربي وخاصة تلك التي صدرت في أواسط الثمانينات وكامل عقد التسعينيات من القرن العشرين والتي أبدت قراءة نقدية في الأداء الثقافي بكل مستوياته.
12) المنصف ونّاس، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي، تونس 1996.
13) Jean-Michel Djian, Politique culturelle : la fin d'un mythe, Gallimard « Collection actuel » Paris, 2005, p.47.
14) لفيف من خبراء اليونسكو، التنمية الثقافية ؛ تجارب إقليمية ، ترجمة سليم مكسور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو بيروت 1983. ص 40.
15) نفس المرجع، ص 47.
16) من الظواهر الثقافية المفارقية المحيرة أنني لا ألتقي الباحثين والجامعيين من المغرب العربي إلا في مدن القاهرة وباريس وبروكسال. فقلما توفرت، فعليا، فرص التقاء الباحثين في أقطار المغرب العربي جراء « القطرية السياسية وخاصة العلمية».
17) أم العز الفارسي، الحقوق الثقافية في ليبيا، ورقة مرقونة مقدمة في ندوة الحقوق الثقافية في المغرب العربي ومصر التي عقدتها اليونسكو ، مدينة الرباط ، 18-19 ديسمبر 2008.
18) المنصف ونّاس، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي ، دار سيراس للنشر، تونس 1996، ص 149-150.
19) الثورة العربية المقبلة. . .ثقافية (ملف خاص عن ندوة مستقبل العالم العربي جامعة جورج تاون (25-26 نيسان 1985). تحليل د. كمال أبوديب. مجلة الأفق، العدد 2357، مايو 1985، ص 28.
20) المنصف ونّاس، الدولة والمسألة الثقافية في تونس، ص 47.

مشروعيّة تأصيل علم الاجتماع العربيّ للتّحرر من نكد التبعيّة

محمود الذوادي/جامعي، تونس

تشير الدلائل المختلفة أن معظم المجتمعات العربية تلبي قليلا أو كثيرا المعيار 1 في قياس مدى حضور علم الاجتماع فيها. تتجلى الفروق بين تلك المجتمعات، مثلا، في مستوى صدور المجلات المتخصصة في العلوم الاجتماعية. فالكويت، على سبيل المثال، تأتي في الطليعة في هذا المجال بإصدارها لمجلة العلوم الاجتماعية وحوليات الآداب والعلوم الاجتماعية.

وبالنسبة للمعيار 2، فإن مساهمة علماء الاجتماع العرب المعاصرين في إنشاء وابتكار مقولات ومفاهيم ونظريات سوسيولوجية وليدة لدراساتهم الذاتية لواقع المجتمعات العربية مساهمة فقيرة في المشرق والمغرب العربيين بحيث لا نكاد نجد أي شيء من ذلك القبيل لدى علماء الاجتماع العرب (1). ومن ثم لا يجوز الحديث عن وجود علم اجتماع عربيّ حقيقيّ بالمعنى الدقيق لكلمة العلم دون كسبه لرهان الوصول إلى اكتشاف مقولات ومفاهيم ونظريات وليدة الواقع العربي. فابن خلدون أسس علم العمران البشري الجديد بنجاحه في ابتكار مفاهيم جديدة يأتي في طليعتها مفهوم العصبية ونظرية «أن العرب لا يحصل لهم ملك إلا بصبغة دينية من نبوة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين على الجملة» (2).

■ منهجية التقييم :

نرى أنه يمكن إلقاء الضوء على حال علم الاجتماع العربي اليوم بطريقتين :

مدى وجود الدراسات والكتب والمجلات وتدريس علم الاجتماع في الجامعات العربية ومراكز البحوث وغيرها من المؤسسات قبل وبعد استقلال البلدان العربية.

مدى مساهمة المتخصصين العرب المعاصرين في علم الاجتماع في إنشاء رصيد معرفي فكري عربي جديد من المفاهيم والمقولات والنظريات المستلة من معطيات المجتمعات العربية.

الآثار السلبية للتبعية الأكاديمية والفكرية للغرب :

فظاهرتا التبعية الأكاديمية والفكرية حاضرتان بقوة ولكنهما غائبتان عموما لدى أغلبية العلماء والباحثين في العالم الثالث. فهؤلاء طالما تحدثوا في العادة عن التبعية الاقتصادية والسياسية ولا يكادون يتطرقون البتة إلى مصطلحيْ

التبعية الأكاديمية والفكرية. وللغوص في هذا الموضوع الجديد نلخص تشخيص معالم تلك الظاهرة الذي أنجزه أحد علماء الاجتماع الآسيويين وهو فريد العطاس الذي ركز في كتابه على إبراز التبعية الأكاديمية والفكرية الغربية المهيمنتين على العاملين في العلوم الاجتماعية في القارة الأسيوية (3). فشخص لنا نتيجة التبعية الأكاديمية فقال: فالخريج من العالم الثالث (آسيا، العالم العربي وإفريقيا على الخصوص) يقع تدريبه تعليميا في الجامعة حسب الأطر المعرفية الغربية ليصبح عقله سجينا لتلك المعرفة. فتصوراته لمجتمعه تتأثر بالإطار العام لهذا التعليم. لهذا فهو يعمم بدون تردد الكثير من الفرضيات والمقولات والمفاهيم والنظريات الغربية التي تعلمها في الجامعات الغربية أو الأهلية الوطنية. ومن ثمّ، يقع استعمال البعض من منظومة المخزون الفكري السوسيولوجي الغربي الذي ليس مناسبا أو صالحا لا نظريا ولا ميدانيا للاستعمال في المجتمعات النامية. فالتكوين الأكاديمي التابع لعلماء الاجتماع في آسيا وإفريقيا والعالم العربي يعيق العلماء عن الإبداع. لأن تكوينهم الوطني والمحلي في ثقافتهم ضعيف. وبالتالي فالتفاعل المعرفي لا يكون متوازنا بين الثقافة الأصلية ونظيرتها الغربية. وبسبب مأزق التبعية الفكرية لدى جل العاملين في علم الاجتماع العربي، يصعب الابتكار لأنه لا يوجد قطبان معرفيان يؤهلانهم فعلا للإبداع.

يلخص الأستاذ أحمد موسى بدوي، عالم الاجتماع المصري، في الفصل الثاني من كتابه حول إنتاج واكتساب المعرفة في علم الاجتماع العربي وذلك من خلال النظر في ثماني دراسات لعلماء الاجتماع العرب (4). تشكو دراسة علم الاجتماع في الجزائر من ضعف في إطارها النظري (ص 109)، فهي دراسة ضعيفة على مستوى إنتاج المعرفة. أما دراسة اكتساب المعرفة السوسيولوجية في أقسام علم الاجتماع بالجامعات المغربية فوجدت أن الطالب يتلقى تكوينا تلقينيا خاليا من التدريب الميداني (ص 111). وتشير دراسة طلاب الجامعة التونسية أنهم يتلقون في المقررات معرفة تبرز الجانب الإسلامي أكثر من الجانب العربي (ص 115). فالتكوين المعرفي للأساتذة ليس عربي الطابع إذ يهيمن عليه الفكر الغربي الأكاديمي واستعمال اللغة الفرنسية. أما دراسة أحمد زايد للعلاقة بين الطالب والأستاذ في الجامعات المصرية فوجدها علاقة زبائنية: الأستاذ سيد والطالب تابع مما يؤدي بالطالب إلى المجاراة والنفاق لإرضاء الأستاذ. (ص 118).

يُرجع الأستاذ بدوي جذور أزمة علم الاجتماع المصري إلى عدة عوامل أهمها: أنّ هذا العلم بدأ في مصر واستمر غربي الطابع فأدى إلى فجوة بين هذا العلم والواقع المصري. يعود ذلك إلى التبعية الفكرية والأكاديمية. وهي عوامل معرقلة لتأصيل تلك العلوم في تربة مجتمعاتها، ومن ثم إعاقة الابتكار فيها بمفاهيم ومقولات ونظريات جديدة صالحة أكثر لدراستها. يفسر هذا الوضع، كما ذكرنا، شح الإبداع الفكري في إنتاج علم الاجتماع المصري/العربي بسبب بقاء العقل السوسيولوجي العربي سجينا لعلم الاجتماع الغربي (5).

مشروعية توطين علم الاجتماع العربي:

وبناء على ما سبق بيانه، يتمثل مخرج علم الاجتماع من أزمته في السعي إلى توطينه (6). ونعني بعبارة «توطين علم الاجتماع العربي «إمكانية تأسيس فكر سوسيولوجي منبثق، من ناحية، من واقع المجتمعات العربية ومن الرؤية المعرفية (الإبيستيمولوجية) للثقافة العربية الإسلامية، من ناحية أخرى. أي أن تكون فرضيات ومقولات ومناهج ونظريات هذا الفكر السوسيولوجي العربي حصيلة لتعامل عالم الاجتماع العربي، مع معطيات الحياة الاجتماعية في مجتمعات الوطن العربي ومرآة عاكسة في نفس الوقت لصلب الرؤية المعرفية للثقافة العربية الإسلامية. وفي واقع الأمر ليس هناك حاجة للدفاع عن إمكانية تحقيق مشروع توطين علم الاجتماع العربي. فالمجتمعات العربية، كبقية المجتمعات البشرية، حبلى بالمعطيات والظواهر الاجتماعية التي تنتظر اهتمام الباحث الاجتماعي للغوص في دراستها وتحليلها لتأسيس فكر سوسيولوجي عربي، يتصف بالروح العلمية والموضوعية والمصداقية

المعرفية. وبعبارة أخرى، إن مادة البحث السوسيولوجي متوفرة بغزارة في المجتمعات العربية من الخليج إلى المحيط. ويمكن القول بأنّ المجتمعات العربية تشكو من تخلف كبير في الدراسات السوسيولوجية خاصة حول العديد من الملامح والقضايا والظواهر الاجتماعية التي توجد بها، والتي يمكن أن يتأهل للتعمق في بحثها وتحليلها عالم الاجتماع العربي أكثر من غيره. نعتقد أن بحوثنا المتواصلة في ظاهرة الاستعمار اللغوي الثقافي في العالم العربي ومجتمعات المغرب العربي على الخصوص قادت إلى ميلاد عدد من المفاهيم الجديدة وإلى نظرية الرموز الثقافية. فالتخلف الآخر والفرنكوأراب الأنثوية والازدواجية اللغوية الأمارة والتعريب النفسي هي أبرز تلك المفاهيم التي توصلنا إليها بين 1983 و2014. وتتمثل مقولة نظرية الرموز الثقافية في التأكيد أن الإنسان كائن ثقافي بالطبع. ويعني هذا أن الجنس البشري يتميز بطريقة قاطعة عن بقية الأجناس الأخرى بمنظومة الرموز الثقافية التالية :

اللغة، الفكر، الدين، المعرفة/العلم، القوانين، الأساطير، القيم والمعايير الثقافية... وهي نظرية صالحة ليس لتفسير السلوكيات البشرية للأفراد وليروز وحركية الظواهر الاجتماعية فقط وإنما هي مؤهلة أيضا لتفسير حتى هندسة التركيبة العضوية للإنسان التي تساعد، مثلا، على فهم وتفسير تأخر قدرة الأطفال على المشي المبكر مثل صغار الحيوانات (7).

ابن خلدون وتأصيل علم العمران البشري :

إنّ ابن خلدون العالم العربي المسلم مثال متميز على مقدرة العالِمُ العربي على دراسة المجتمعات العربية الإسلامية، باستقلالية منهجية وفكرية استقاها معرفيا وميدانيا من محيطه العربي الإسلامي. بحيث مكنته من فهم هذه المجتمعات فهما جديدا والوصول إلى إنشاء رؤى ومفاهيم ونظريات مبتكرة حول هذه المجتمعات أهلته فعلا يومئذ لتأسيس علم جديد، هو علم العمران البشري. إن ابتكار صاحب المقدمة لعلم جديد انطلاقا من معطيات المجتمعات العربية الإسلامية التي عايشها أو عرف عنها واعتمادا على فكره المشبع بالرؤية المعرفية الإسلامية دليل قويّ على واقعية الدعوة إلى توطين علم الاجتماع العربي اليوم في ثقافة المحيط العربي الإسلامي، من جهة، وعلى مشروعية ضرورة رفض علماء الاجتماع العرب اليوم للتبعية العمياء وللكثير من الرؤى المعرفية والنظريات والمفاهيم المتصلة بالفكر السوسيولوجي الغربي المعاصر في تحليل المجتمعات العربية الإسلامية، من جهة ثانية.

وهكذا، فطرح فكرة توطين الأسس المعرفية للفكر السوسيولوجي العربي المعاصر أمر مشروع وملح. نحن نرى أن للفكر السوسيولوجي العربي الحق في إرساء نفسه على رؤية معرفية مستقاة من الثقافة الرئيسية لمجتمعات الوطن العربي، وهي بلا شك الثقافة العربية الإسلامية. ومن ثمّ، فتوطين أسس علم اجتماع عربي معرفيا يعني غرس جذوره في تربة الرؤية المعرفية للثقافة العربية الإسلامية بالنسبة للظواهر التي يهتم بدراستها في المجتمعات العربية. ومما لا ريب فيه أنّ في ذلك تأصيلا هاما للمعرفة السوسيولوجية بالوطن العربي، لا يقل أهمية عن عروبة وإسلامية القضايا والظواهر التي ينبغي أن تكون لها الأولوية في دراسات علماء الاجتماع العرب. فبالجمع بين الرؤية المعرفية العربية الإسلامية والمواضيع المدروسة في تربة المجتمعات العربية الإسلامية تتحسّن كثيرا استقلالية علم الاجتماع العربي على المستوى الفكري. وممّا يزيد في قوة مناداتنا بتوطين علم الاجتماع العربي في صلب الرؤية المعرفية للثقافة الإسلامية العربية هو أن علم الاجتماع الغربي، المهيمن برؤيته المعرفية ومفاهيمه ونظرياته ومناهجه على بقية أنواع علم الاجتماع في القارات الخمس بما فيها علم الاجتماع العربي، يطرح قضية إبيستيمولوجيا الفكر السوسيولوجي الغربي كأحد العوامل الرئيسية المتسببة في الأزمة المتواصلة التي يعيشها علم الاجتماع الغربي، كما تحدث عن ذلك عالم الاجتماع الأمريكي Gouldner في السبعينات من القرن الماضي (8).

الثقافة الإسلامية وتأصيل علم الاجتماع العربي:

فبالتوازي مع الهيمنة الغربية سياسيا واقتصاديا وعلميا وثقافيا منذ عصر النهضة تمت أيضا، كما ذكرنا، عولمة المنظور الغربي للعلم والمعرفة في أغلب مجتمعات العالم بما فيها المجتمعات العربية والإسلامية. فمعظم علماء الاجتماع العرب، على سبيل المثال، يتبنون اليوم ذلك المنظور الغربي الذي يفصل بقوة بين المعرفة العقلية والمعرفة النقلية (المنبثقة من القرآن والسنة). وهم بالتالي لا يرحبون بفكرة تبني الرؤية المعرفية الإسلامية لتأسيس علم الاجتماع العربي. ويمكن للمرء أن يحاج بإطناب أغلبية علماء الاجتماع العرب في هذا الأمر لكي يشكك في أسس نكرانهم لمشروعية قبول وجود مثل ذلك العلم الاجتماعي العربي كفرع معرفي ذي مصداقية في فهم وتفسير شؤون الأفراد والمجتمعات البشرية. نقتصر هنا على ذكر ومناقشة ثلاثة معالم ذات علاقة بمدى مشروعية إنشاء علم الاجتماع العربي المستند على الرؤية الثقافية العربية الإسلامية.

أولا : لا يجوز على المستوى النظري إقصاء الرؤية الإسلامية من إمكانية إنشاء علم الاجتماع. إذ أن للعقيدة الإسلامية بكل تأكيد رؤية شاملة وتفصيلية حول الإنسان وسلوكياته، من ناحية، وحول المجتمع كنسق اجتماعي متكامل، من ناحية ثانية. ومن ثم، فالإسلام مؤهل مثله مثل الرأسمالية أو الاشتراكية لتأسيس علوم اجتماعية تتماشى مع رؤيته للفرد والمجتمع اللذين يُعتبران الركيزتين الرئيسيتين لنشأة علم العمران البشري الخلدوني أو علم الاجتماع المعاصر.

ثانيا: كما رأينا، لقد نجح ابن خلدون في اكتشاف علمه الجديد (علم العمران البشري) وإرساء أسسه عبر الملاحظات الميدانية والمفاهيم والنظريات الجديدة التي توصل إليها من خلال دراسته لمكونات المجتمعات العربية الإسلامية في المغرب العربي على الخصوص. لقد أنجز ذلك التفكير الاجتماعي الرائد دون أن يفصل بين معرفته العقلية ومعرفته النقلية في تحليله وفهمه وتفسيره لشؤون الأفراد والمجتمعات. وهكذا يصدق القول بأن النشأة الأولى لعلم الاجتماع - كفرع/ كتخصص علمي مستقل وناضج - كانت نشأة عربية إسلامية الطبيعة. فهناك إجماع قوي في الشرق والغرب أن ابن خلدون العلامة العربي المسلم هو المؤسس الأول في تاريخ البشرية جمعاء لفكر اجتماعي/ سوسيولوجي (علم العمران البشري) عملاق قبل قرون من ميلاد أوغيسط كونت August Comte في فرنسا. يتحدث ابن خلدون نفسه عن الجذور الإسلامية لعلمه الجديد « وأنت إذا تأملت كلامنا في فصل الدول والملك، وأعطيته حقه من التصفح والتفهم، عثرت في أثنائه على تفسير هذه الكلمات، وتفصيل إجمالها مستوفى بيّنا بأوعب بيان وأوضح دليل وبرهان، أطلعنا الله عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبدان» .

وفي الواقع إنها لمفارقة تدعو إلى التعجب والدهشة أن ينكر الكثيرون من علماء الاجتماع العرب وغيرهم في الشرق والغرب قدرة الفكر الإسلامي على إنشاء علم الاجتماع والحال أن ميلاد علم العمران البشري تم أولا وبالذات في أرض وثقافة إسلامية عربية من طرف ابن خلدون الذي اعتمد تفكيره العمراني الجديد على نور العقل وهداية النقل.

ثـالثـا : إن النجاح الباهر الذي حققه العقل الخلدوني - الجامع بين العقل والنقل- في ميلاد ووضع الحجر الأساس لعلم العمران/ علم الاجتماع الجديد يطرح أسئلة فيها الكثير من التحدي لمسلمات وقناعات العقل العلمي الغربي الحديث. فهذا العقل يعتقد ويدعي أن كسب رهان العلم الحقيقي والمعرفة الأصيلة والصحيحة لا يمكن تحقيقه إذا لم يقع الفصل الكامل بين الدين والعلم. لكن الشهرة العالمية لفكر ابن خلدون العمراني ذي الأرضية الإسلامية كما نجده في مقدمته يفند مسلمات واعتقاد العقل الغربي الحديث بالنسبة للعلاقة بين الدين والعلم. فهما ليسا بالضرورة دائما في حالة تناقض وعداء كما هو الأمر في الثقافة الغربية المعاصرة. وإنما هما قد ينعمان بالتعاون والانسجام كما عرفت ذلك الثقافة العربية والإسلامية عند أبرز علمائها ومفكريها وفي طليعتهم ابن خلدون. ومن ثم، ينبغي فهم إدعاءات العقل الغربي المعاصر انطلاقا من التجربة الغربية المتمثلة في الصراع

الخاص بين الكنيسة، من ناحية، والعلماء والمثقفين، من ناحية أخرى. إذن ،فليس من الموضوعية تعميم هذه التجربة الغربية على تجارب ديانات وثقافات أخرى مع علمائها ومثقفيها. فالعقل المسلم لصاحب المقدمة يطرح بالتأكيد تحديا جوهريا على إدعاءات العقل الغربي المعاصر، ومن ثم يفتح الباب عريضا للعلماء والمفكرين في كل الثقافات للبحث عن أكثر من طريق ودرب من أجل إنشاء وإرساء علوم ومعارف صلبة العود والمصداقية في ما يسميه العالم البريطاني سنو C.P. Snow بالثقافتين(9): (The Two Cultures).

العقل المسلم الجامع بين النقل والعقل :

فواضح مما سبق أن تعليم ابن خلدون وخلفيته المعرفية والمجتمعات التي درسها كانت كلها إسلامية الطبيعة (10). فمن ناحية، كان لابن خلدون مستوى عال وواسع من فروع المعرفة لعلوم إسلامية وتخصصات متنوعة تشمل الثقافتين The Two Cultures في عصره كما يتبين ذلك في الفصل السادس من المقدمة. ومن ناحية أخرى، كان لصاحب المقدمة تجربة ومعرفة مباشرتان حول العديد من المجتمعات العربية الإسلامية والقبائل والعشائر التي درسها وكتب عنها بعقله انطلاقا من منظور علم العمران البشري الجديد. وبعبارة أخرى، فمعرفته النظرية والميدانية كانت متأثرة جدا بالإسلام. ومن ثم فالعقل المفكر لصاحب المقدمة هو بالضرورة عقل مسلم كنتيجة لكل من الثقافة الإسلامية العالمة، من جهة، وثقافة الواقع الاجتماعي للمجتمعات العربية الإسلامية، من جهة أخرى. فوصف العالم جيب Gibb لابن خلدون لا يترك مجالا للشك حول الهوية المسلمة لصاحب المقدمة كمفكر عظيم « لم يكن ابن خلدون مسلما فقط، ولكن، كما يتجلى ذلك في كل صفحة تقريبا من المقدمة، وهو قاض مسلم ومفكر ينتسب إلى المذهب المالكي المحافظ. فبالنسبة له، لقد مثل الدين أهم شيء في الحياة. إن الشريعة هي الطريقة الحقيقية الهادية إلى سواء السبيل (11). ومن جهته، يؤكد المؤلف مصطفى الشكعة بأن نظرية العمران عند ابن خلدون هي إسلامية الطبيعة من البداية إلى النهاية (12). ويبرز ابن خلدون بشفافية طبيعة العقل المسلم العالم الذي لا يستند فقط على العقل والنقل في إرساء أسس المعرفة، وإنما هو يؤمن أيضا بالتدخل الإلهي في الهداية إلى اكتشاف علمه الجديد « ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاما، وأعثرنا على علم جعلنا سن بكره وجهينة خبره. فإن كنت قد استوفيت مسائله وميّزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاءه، فتوفيق من الله وهداية. وإن فاتني شيء في إحصائه واشتبهت بغيره مسائله، فللناظر المحقق إصلاحه، ولي الفضل لأني نهجت له السبيل وأوضحت له الطريق. والله يهدي بنوره من يشاء» (13).

إنّ تجلّي المعالم الإسلامية في تفكير ابن خلدون في منظور الجمع بين النقل والعقل هو مجرد مثال للنسق الفكري الذي تبناه العلماء والمفكرون والفقهاء المسلمون قبل صاحب المقدمة وبعده حتى مجيء الهيمنة الاستعمارية الغربية المعاصرة إلى العالمين العربي والإسلامي والتي أثرت في النخب والمتعلمين في المدارس والجامعات الغربية أو المتأثرة بروح ومنهجية التعليم الغربي، الأمر الذي أدى إلى تكدير صفو العلاقة بين المعرفة النقلية والمعرفة العقلية عند هؤلاء.

فهذا العقل المسلم الشديد النزعة إلى حب الاطلاع والقوي الدوافع للتعلم من عالمي العقل والنقل ينبغي أن يساعد على تفسير الإنجازات العظيمة في العديد من ميادين المعرفة التي حققتها الحضارة العربية الإسلامية قبل القرون الوسطى. إن العقل الخلدوني المفكر الذي نجده في المقدمة هو مثال مقنع على مدى القدرة الفكرية الهائلة التي يتمتع بها العقل المسلم الجامع بين معرفتي النقل والعقل. وهذا ما جعلني شخصيا أعتبر هذا النوع من العقل الخط الفاصل بين ما اسميه «علم الاجتماع الخلدوني الشرقي» وعلم الاجتماع الغربي المعاصر (14).

ثقافتا العقلين: المسلم والغربي

يساعد المنظور السوسيولوجي على فهم الفروق بين هذين العقلين بالنسبة لكسب المعرفة وإنشائها.

فمن جهة، إن العقل المسلم العالم الجامع بين النقل والعقل هو نتيجة للثقافة الإسلامية التي لا ترى تناقضا بين المعرفتين: المعرفة العقلية والمعرفة النقلية، بل هي ثقافة تؤكد على التناسق والتكامل بينهما. ومن جهة أخرى، فقد عرف العقل الغربي العالم تحررا كاسحا من تأثير الفكر اللاهوتي المسيحي منذ عصر النهضة. فالتفكير العقلاني والقيام بالتجارب الميدانية وجمع البيانات الموضوعية أصبحت الأرضية الرئيسية أو الوحيدة لتأسيس المعرفة الغربية المعاصرة في الثقافتين: ثقافة العلوم الإنسانية والاجتماعية وثقافة العلوم الصحيحة. يرى الأستاذ محمد عابد الجابري أن الفرق بين العقلين يرتبط بنوعية الأولوية التي يعطيها كل عقل إلى الأشياء التالية: الإنسان والطبيعة والله. فمن ناحية، يعطي العقل الإغريقي الأوروبي أهمية أكبر إلى العنصرين الأولين : الإنسان والطبيعة. ومن ناحية ثانية، يحتل الله والإنسان الأولوية في العقل المسلم. وبكل تأكيد يساعد ما سبق ذكره على تفسير عدم استعداد العقل الإغريقي الأوروبي واستعداد العقل المسلم في المقابل على تبني منظور الجمع بين معرفتيْ النقل والعقل (15). يلخص الجابري طبيعة تعامل الثقافتين مع العقل: «هنا في الثقافة العربية الإسلامية يطلب من العقل أن يتأمل الطبيعة ليتوصل إلى خالقها : الله. وهناك في الثقافة اليونانية-الأوروبية يتخذ العقل من الله وسيلة لفهم الطبيعة أو على الأقل ضامنا لصحة فهمه لها. هذا إن لم يستغن عنه بالمرة، أو لم يوحد بينهما» (16).

الهوامش والإحالات

1) نحو علم اجتماع عربي : علم الاجتماع العربي والمشكلات العربية الراهنة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية1986.

2) ابن خلدون (1993) مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 119.

3) Alatas, S.F.(2006) Alternatives Discourses in Asian Social Science : Responses to Eurocentrism, New Delhi, Sage Publications, 2006.

4) بدوي، أحمد موسى (2009) الأبعاد الاجتماعية لإنتاج واكتساب المعرفة : حالة علم الاجتماع في الجامعات المصرية مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 480 ص

5) Alatas, F.S. op.

6) نحو علم اجتماع عربي، مصدر سابق ص 13-44.

7) أنظر ما ذا تقول موسوعة الويكيبيديا عن نظرية الرموز الثقافية التي تفسر طول عمر الإنسان مقارنة بقصر معظم أعمار الحيوانات.

8- Gouldner, A (1970) the Coming Crisis of Western Sociology, New York, Basic Books

9-Snow, C.P.(1963) The Two Cultures and a Second Look, New York, Cambridge University Press.

10) الشكعة، مصطفى (1992) : الأسس الإسلامية في فكر ابن خلدون ونظرياته، بيروت، الدار المصرية اللبنانية.

11) Shaw, Stanford, J. and Polk, Willian, eds (1962) Gibb H.A. Studies on the civilization of Islam, London, UK : Routtedge and Kegam Paul. P.171.

12) الشكعة، مصدر سابق، ص 130.

13) ابن خلدون، مصدر سابق ص 31.

14) Dhaouadi, M., (1990) "Ibn Khaldun : the founding father of Esatern sociology", International Sociology, vol.5, n°3.pp.119-135.

15) الجابري، محمد عابد (1988) : تكوين العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 131-127

16) نفس المصدر، ص129.

المثقّف، الثّـــورة والمجتمـــع

رمضان بن رمضان/باحث، تونس

كثيرا ما شـــهدت الساحة الثقافية تنافسا شديدا بين أنماط من المثقفين من مشارب فكرية مختلفة وذلك بغرض السيطرة على هذه الساحة والهيمنة على الأملاك الرمزية للمجتمع وإدارتها.

■ المثقف : رؤى ووظائف مختلفة:

يُقسّم علماء الاجتماع الواقع المعيش إلى حقول أو ساحات متعددة وهي الساحة الدينية والساحة السياسية والساحة الاقتصادية والساحة الثقافية، وهذا التقسيم هو إجرائي لأن هذه الساحات التي تشكّل كلية الفضاء الاجتماعي والتاريخي منفتحة على بعضها البعض وهي في علاقة وصل وفصل. واهتمامنا سينصب على الساحة الثقافية بما هي جماع لما ينتجه العقل من أفكار وتصورات ولما يبدعه الخيال من نشاطات فنية كالشعر والأدب والمسرح والسينما ...

يُعرّف قاموس علم الاجتماع الصادر سـنة 1969 المفكرين والأنتلجنسيا بأنهم «أعضاء المجتمع الذين ينذرون أنفسهم لتطوير أفكار أصيلة وينهمكون في مساع فكرية خلاّقة» (1).

فالانتلجنسيا، هذه العبارة ذات الأصل البولندي، تعني الفئات المثقفة الأكثر قدرة على التأثير في المجتمع وتتميز هذه الفئات بصفات متعددة لا يجمعها تعريف واحد من أهمها : التعليم الرفيع المستوى والتعامل بعمق مع الأفكار المجردة وتوليدها والتوليف بينها والحياد الاجتماعي والإبداع ...

إلاّ أنّ التعريف الذي ذكره القاموس قد ضيّق، على ما يبدو، مجال الفعل أمام الانتلجنسيا إذ غفل عن جوانب هامة تميز هذه الفئة مثل اتّخاذ مواقف انتقادية تجاه الأفكار.

أمّا أرنست جلنر فيعتبر الانتلجنسيا طبقة منفصلة عن معتقدات وقيم مجتمعها بفضل تعليمها الممتاز(2) ويضيف الأستاذ جلنر إلى الجانب الفكري الذي ورد في التعريف السابق صفة الوقوف بعيدا عن معتقدات المجتمع وقيمه، فهي انتلجنسيا محايدة لا منتمية. لقد أثارت أفكار جلنر جدلا واسعا ولاسيما اعتباره المثقفين طبقة، وفكرة حياديتها، وعدم انتمائها وسنعود إلى مناقشة ذلك وإيراد الردود لاحقا.

إنّ استقراءنا للتاريخ العربي الإسلامي، القريب منه والبعيد، يكشف عن وجود فئة من المثقفين هيمنت بحضورها على الساحة الثقافية وهي ممن يطلق عليهم وعاظ السلاطين، تُسخّر معرفتها وإمكانياتها العلمية لخدمة السلطة المسيطرة وتقدّم المشورة لها وتؤطر لإيديولوجيتها أو سياستها وترسّخ مفاهيمها وتشرف على تنفيذ خططها وتحاول إضفاء الشرعية على نظامها. وتسعى هذه الفئة بكل وجودها وبشتى الطرق إلى المحافظة على النظام القائم مهما كان نوعه لأن مكانتها الاجتماعية ومكاسبها الاقتصادية وامتيازاتها مرتبطة بالنظام السياسي المنخرطة فيه (3).

أمّا عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو فيؤكد على صفتي الإبداع والحياد اللتين ينبغي أن يتحلى بهما المثقف، فهو ينظر إلى المفكر الذي ينتمي إلى الانتلجنسيا على أنه مفكر مستقل وغير متحيّز لأيّ مطالب غير تلك المطالب الجوهرية لمشروعه الإبداعي (4).

إنّ اعتبار الأنتلجنسيا طبقة منفصلة يجعل هذا المفهوم عسير التطبيق على واقع الانتلجنسيا العربية لأن هذه الطبقة في معناها السوسيولوجي يستحيل إيجادها في الوطن العربي ولا تكون حتى مجرد فئة واحدة متفقة ومنسجمة لأسباب متعددة لعلّ من أهمها تخلّف الواقع العربي على مختلف المستويات وخصوصا التربية النقدية والانتقادية التي كان من الممكن أن تكون عاملا فكريا هاما يربط بينها ويوحّد نظرتها.

لقد عالج عالم الاجتماع الألماني كارل مانهايم (1893-1947) موضوع الأنتلجنسيا بعمق سوسيولوجي فنفى عن هذه الفئة صفة الطبقة. يقول: « في كلّ مجتمع توجد جماعات اجتماعية مهمتها الخاصة تقديم تفسير للعالم لذلك المجتمع ونحن ندعو هؤلاء بالأنتلجنسيا (5). والأنتلجنسيا ليست طبقة بأيّ حال من الأحوال (6) ولا تستطيع تشكيل جماعة أيديولوجية في حدّ ذاتها ويجب عليها أن تبقي التقييم لنفسها ولكل الجماعات الأخرى(7) وهي غير مرتبطة اجتماعيا، ومهمتها الرئيسية « السعي المستمر للتقييم والتشخيص والتكهن واكتشاف الاختيارات عند ظهورها وفهم وتحديد مختلف وجهات النظر بدلا من رفضها أو تمثّلها»(8). تحتوى أفكار مانهايم رؤى مهمة تتساوق والحالة الثورية التي نعيشها اليوم، وسنحاول الاستفادة منها في تحديد ملامح المثقف الذي تقتضيه مرحلة الارتدادات والارتجاجات التي تعقب الثورات عموما.

إنّ المثقف في المطلق معارض لكل أشكال السلطات وأصنافها، لأنه يمتلك دوما رؤية مغايرة للسائد ولما هو مطروح. قد تكون رؤيته طوباوية ولكنها تظلّ دوما في قطيعة مع الشيء المعتاد، ولا يعني ذلك البتة تجاهله للحراك الاجتماعي والسياسي لمجتمعه، بل إنّ انخراطه في هذا الحراك يكون بعين الناقد، فهو لا ينشد التغيير من أجل التغيير وإنما هو يبحث عن التأسيس من خلال رنوّه لما هو أفضل، ولذلك، فهو يتوجس خيفة من السلط جميعها ولاسيما السلطة السياسية. هذا التوجس قد يصبح حالة مرضية، ففي تعاملهم مع مختلف السلط القائمة، يعمد المثقفون إلى تجنب الوقوع في شراكها ويخشون من أن يحسبوا عليها. إنهم، بما يمتلكونه من رأسمال رمزي، عرضة للإغراء فأي إغراء ذاك الذي تضعه السلطة بين يدي المثقف بما لها من إمكانيات ضخمة ؟

لقد وقع الكثير من المثقفين في سحر السلطة وأخطبوطها فكانوا واجهة وظفتها الأنظمة الاستبدادية لتلميع صورتها القبيحة ففقدوا بذلك ألقهم ومنزلتهم و تآكل رصيدهم الرمزي أمام شعوبهم.

المثقّف العضويّ والمثقّف النّاقد هل كلّ منهما نفي الآخر:

إنّ كلّ إنسان مثقف في نظر «جرامشي» (1891-1937) يملك رؤية للعالم وفلسفة خاصة به، وبهذا فهو يساهم في الثقافة السائدة، ولذلك فالمثقفون، حسب جرامشي، يمارسون دورا حيويا ومهمّا في تكوين الأيدولوجيات وبنائها كما يساهمون في بناء التماسك

الاجتماعي، ومن هنا فهم شريحة اجتماعية تمثل كافة الفئات والطبقات الموجود في المجتمع وهم لسان حالها الناطقون باسمها ويمثلون مصالحها المتفقة والمتعارضة ويعبّرون عنها. ويؤكد جرامشي على أن المثقفين هم منظمو الزعامة الاجتماعية، يستطيعون أن يتوسطوا عالم الثقافة وعالم الإنتاج وأن يقدموا أفكارا تتقبلها جماهير الشعب بطريقة تلقائية على أنها أفكار مشروعة لأنها تعبّر عما هو أكبر بكثير من مصالح الجماعة المسيطرة. يتدرج جرامشي في بلورة رؤيته للمثقف من الاتساع إلى التضييق، فمن اعتباره أنّ المثقفين يمثّلون كافة الفئات والطبقات إلى تقسيمهم إلى صنفين متمايزين: الصنف الأول أطلق عليه اسم المثقف التقليدي والصنف الثاني المثقف العضوي ليكيل للثاني المديح والثناء في حين يعتبر الصنف الأول تقليديين لأنهم، تاريخيا، ينتسبون إلى حقبة تسبق ولادة الطبقة في معناها الماركسي، على عكس المثقف العضوي فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بنمط أو أسلوب إنتاج، فالمثقف العضوي هو المثقف المرتبط بطبقة معينة حيث يقوم بتنظيم وظيفتها الاقتصادية وهو أيضا من حملة وظيفة الهيمنة التي تمارسها في المجتمع المدني، يحدد قبول الطبقات الأخرى لها واجتماعها حولها. وذلك من خلال عملهم في مختلف الهيئات الثقافية والإعلامية كالمدارس والجامعات وأجهزة النشر وغيرها، وفي هذا كله تبرز وظيفة العضويين باعتبارها العروة الوثقى بين البنية الفوقية والبنية التحتية، وإذا كان المثقفون التقليديون يقعون بين الطبقات ويعملون على ربط الماضي بالحاضر كعملية مستمرة، فإنّ مثقفي النموذج العضوي يقدمون أفكارا تضع حدا فاصلا بين الماضي والحاضر(10).

لقد شاع مفهوم المثقف العضوي في فضاء الثقافة العربية حتى صار «اقنوما» مقدسا على حد عبارة خالد الحروب(11) على امتداد عقود من الزمن منذ الخمسينيات والستينيات وجزء غير يسير من سبعينيات القرن الماضي وارتبط بقضايا التحرر من الاستعمار والثورة على الطبقات المحتكرة للسلطة والثروة. ترقىّ المثقف العضوي أو المثقف الملتزم ليدحض أي مفهوم آخر أو فهم آخر لدور المثقف ومكانته و تناسلت من مفهوم المثقف الملتزم مفاهيم أخرى مثل الأدب الملتزم أو الفن الملتزم واحتقر مفهوم الأدب من أجل الأدب أو الفن من أجل الفن في خضم تلك الفوضى المفاهمية وعلو نبرة الخطابات الثورية (12).

لقد كان لمفهوم « المثقف العضوي» آثاره التدميرية على الذات الفردية والجماعية، وقد استنزفت جهودا كبيرة لنخب انصب اهتمامها على الدفاع عن طبقة اجتماعية بعينها وارتبط عضويا بها وتعامى عن بقية مكونات المجتمع. تلكَ الرؤية الأحادية والتي خُيّل إليها أنها تمتلك آليات التحليل الكلياني للمجتمع في صيرورته التاريخية. إنما كانت تعمل على تهميش قطاعات من المجتمع وتقصيها، بل تكرس عطالتها بدعوى انتمائها إلى ما قبل تشكل الطبقة أو أنها تنتمي إلى كتلة تاريخية تجاوزها الزمن. لقد هيمنت اليوطوبيا على الواقع وأكمل العمى الايديولوجي وطأته على كافة مناحي المجتمع. لقد انهمك المثقف العضوي في دفاعه الشرس عن الجماعة التي قد تكون الشعب أو الطبقة أو الحزب ضد كل الآخرين. وتقمص دور شاعر القبيلة أو دور الداعية المروج لأيديولوجيا بعينها يرى فيها الحلّ السحري لكل معضلات العالم والوجود. وقد يكون هذا الداعية قوميا أو ماركسيا أو لبراليا أو إسلاميا. ويرى خالد حروب أن سبب تحوّل المثقف العضوي إلى شاعر قبيلته يبرّر سيئاتها ولا يقبل المساس بها، هو ضمور النقد عنده ويعلن تبعا لذلك موت المثقف العضوي وذلك بسبب توقف نبض النقد في جسده وشرايينه، فأيّ فكر يختفي فيه النقد يتحوّل إلى جثّة متحللّة لا روح فيها(13).

الحالة الثّورية وولادة المثقّف الجديد:

اختلف المراقبون حول ما حصل في تونس هل هو ثورة أم انتفاضة؟ إلاّ أنّ الثابت أنّ ما حدث مثّل زلزالا أطاح بالنظام السياسي، لكن ارتداداته وتموجاته ما زالت

مستمرة. لقد كان للثورة أبعادها الاقتصادية والحضارية والثقافية فقد زاوجت الثورة، من خلال الشعارات التي رفعت (الحرية والتشغيل والكرامة الوطنية والعدالة الاجتماعية) بين ما هو مطالب مادية وما هو مطالب ثقافية عكست ما بلغه الشعب التونسي من نضج حضاري ووعي سياسي. إنّ الثورة التونسية بعفويتها حيث كانت خالية من كل إيديولوجيا ومن كل حزب سياسي ومن كل شخصيات كارزماتية تقود تحركاتها، استطاعت أن تشرع في تفكيك « الكتلة التاريخية » صنيعة الاستبداد و الفساد وتبدأ في صياغة كتلة تاريخية جديدة مستلهمة روح الثورة. لقد أتاحت الثورة للنخب جميعها الدخول في عملية تطهير نفسي لا شعوري من كل أدران الاستبداد ومخلفاته وهي عملية صعبة لأنها تقتضي القطيعة والتأسيس. إنّ من شأن عملية التطهير هذه أن تساهم في ولادة مثقف جديد. إنّ المثقف العضوي الناقد، هو مثقف عضوي، ليس بمعنى الانتماء إلى طبقة والوعي بمقتضيات ذلك الانتماء واستحقاقاته بل هو عضوي بانتمائه إلى الثورة وتَمثّل قيمها والانحياز إلى مبادئها، فذلك هو الإسمنت الذي يشدّ مختلف مكونات المجتمع إلى الثورة وليس هو الرابط بين البنية الفوقية والبنية التحتية، فنحن بحاجة إلى مثقف عضوي لا ينتمي إلى أيديولوجيا بعينها ولا إلى طبقة مخصوصة وإنما هو يدافع عن مجموعة من القيم النبيلة التي جاءت بها الثورة ومازالت تنتظر من نخبتها المثقفة العمل على تجسيدها على أرض الواقع. هذه القيم التي التقى حولها الشعب بمختلف شرائحه ووجدت حولها إجماعا واسعا.

إنّ الحديث عن أنماط من التجانس الثقافي في معناه الفلسفي والأنتربولوجي أمر غير عملي سوسيولوجيا إذ هو يغطي تواجدا حقيقيا لأنماط مختلفة من الثقافة قد تتناقض في المضمون والوظيفة في المجتمع الواحد. هذا المفهوم حول اختلاف الأنماط الثقافية في المجتمع الواحد(14) تكرسه طبيعة الثورة لأنها تتيح لأصناف ثقافية متعددة أن تعبّر عن نفسها بعد أن ظلّت تعاني الإقصاء وتكتوي بنار التنميط. لقد قدّمت الثورة آفاقا رحبة من الحرية تسمح للمثقفين أن يكسروا الأغلال، فينطلق الفعل الثقافي والإبداعي وقد تخلص من كلّ ما يرتهنه سواء لحنين ماضوي مريض أو لطوباوية تزيد في عزلتهم عن واقعهم.

إنّ الثورة و هي تزعزع عروش الاستبداد وتخلخل السائد وما استشرى فيه من فساد، تظلّ تبحث عن توازنها دون أن يفقد المجتمع حالته الثورية، لأن هذه الحالة هي الضامن لاستكمال أهداف الثورة ليظلّ ذلك الوهج يملأ وعينا ويحصّننا من الارتكاس ومن عودة أعداء الثورة ورموز الثورة المضادة إلى الساحة من جديد. فالعودة إلى الشيء المعتاد الذي نخره الفساد من خلال الايهام بأن الماضي أفضل من الحاضر وأن المستقبل يعتريه الغموض والفوضى، هذه الأوهام هي الأشد خطورة على الثورة من كل الأخطار الأخرى، لاسيما وأن مجتمعنا مازال يعاني هشاشة نفسية واقتصادية واجتماعية وأمنية.

إلاّ أنّ الخشية، وهو ما أثبتته التجارب، أنّ المفكرين الثوريين الذين عملوا على تحقيق تصوراتهم داخل المجتمع ومن أجله بفضل انخراطهم في الثورة قد يتحولون إلى مبررين رسميين للسلطة إثر انتصار هذه الثورات وهذا ما أكد عليه كل من «بيتر برجر وت لكمن»(15). وحتى لا تنزلق نخبنا هذا المنزلق الخطير عليها أن تشعل في نفوسها دوما جذوة الموقف الانتقادي وكم نحن بحاجة اليوم إلى نقد يثمّن المكتسب و المنجز و يبني عليهما. وأولى هذه المكتسبات الحرية المسؤولة التي تظل ديدننا حتى لا يتحوّل النقد إلى انتقاد تحرّكه خلفيات إيديولوجية يوقعنا في نوع من العدمية تزرع بذور الشك و تشيع اليأس والإحباط.

إنّ ثمار الثورة لم تينع بعد ولم يحن أوان قطافها، فنحن بصدد تهيئة الأرض للزرع ودس البذور الجيدة في التربة المباركة والمعمدة بدماء الشهداء، وحتى يكون الحصاد وفيرا وفي مستوى التضحيات الجسام التي قدمها شهداء الثورة وجرحاها وعامة الشعب الذين اكتووا بنار الاستبداد على امتداد عقود والذين صبروا على شظف العيش والحرمان والاستعباد... لابدّ أن يضطلع المثقفون

بدور الحاضن لهذه المرحلة الدقيقة التي تمر بها الثورة والراعي لها، وأن يعملوا على إنضاج ظروف حمل الثورة وولادتها مما يجعل المولود سليما معافى من كل التشوهات وفي مستوى انتظارات الشعب التونسي. إنّ النقد الذي هو أحد وجوه ممارسة الحرية في أرقى تجلياتها سيكون الآلية التي بمقتضاها ستتمخض الثورة على بناء نظام مدني ديمقراطي صلب لا تزعزعه الرياح العاتية وعلى ترسيخ لقيم الحرية والعدالة والشغل والكرامة الوطنية.

إنّ المثقف النقدي هو ذاك الرجل الذي يتحلى بروح مستقلة، حجة الاستكشاف والتحري وذات نزعة نقدية واحتجاجية باسم حقوق الروح والفكر فقط(16).

فمن المهام الملقاة اليوم على عاتق المثقف بعد حدوث ثورات في الربيع العربي أن لا يكتفي بالتّعرية العلمية للشروط والظروف التي أتاحت اندلاع الثورات، بل عليه أن يشتغل من أجل الخروج من ذلك حتى يتمكن لاحقا من بلورة رؤية جديدة للعمل التاريخي. فالثورة، وهي تستكمل ما طرحته على نفسها من مهام، عليها أن تعمل من خلال نخبتها على تغيير العقليات وطرق التفكير البائدة التي مازالت تعاني من تسربات الماضي، وأن ترتقي بها إلى مستوى الانتظارات التي تروم تحقيقها. إنّ الوضعيات الاجتماعية التي يسودها التوتر و الاستياء تمثل البيئة المناسبة لظهور النخب المثقفة المنخرطة في هموم المجموعة وهي تخلق الجو المناسب للانتقاد الاجتماعي و تشكل حافزا له. فالمثقفون ذوو الفكر النقدي الحرّ يتميزون عن أولئك المثقفين سواء بالسلطة أو باستراتيجيات الوصول إلى السلطة أي منخرطون في أيديولوجيات(17)، تعمل من أجل الوصول إلى السلطة، هم وحدهم القادرون على حسم المصير التاريخي لمجتمعاتهم ولاسيما تلك التي تعيش تحولات عميقة، فلا معرفة بدون تضامن على حدّ عبارة إدوارد سعيد.

الهوامش والإحالات

1) د. أحمد سالم الأحمر «المثقف العربي.. واقعه ودوره» ضمن مجلة الوحدة الرباط: عدد 66 / آذار (مارس) 1990 ص65
2) Gellener Ernest, Contemporary thought and politics, London Routledge a kegan paul , 1974 p73
3) د. أحمد سالم الأحمر «المثقف العربي.. واقعه ودوره»........ ص62
4) Bourdieu, Pierre « Intellectuel field and creative project in MFD young ED knowledge and social control London collier- Macmillan 1971 p162-165
5) Mannheim, Karl, essays on the sociology culture , London Routledge and kegan paul 1956 p 10
6) IBid p 104
7) IBid p 170
8) IBid p 111
9) أنطونيو غرامشي : قضايا المادية التاريخية (ترجمة فواز الطرابلسي) دار الطليعة بيروت 1971 ص126-132
10) خالد كاظم أبو دوح : مفهوم المثقف العضوي في الفكر الغرامشي نشر بموقع "الحوار المتمدن" العدد 1847 في مارس 2007
11) خالد الحروب : موت المثقف العضوي بقاء المثقف الناقد نشر بموقع" الأوان "الأحد 25 تموز (يوليو) 2010
12) نفس المرجع
13) نفس المرجع
14) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس ط 3 د.ت ص 24
15) Berger P and Luckman , the social construction of reality new york, anchor books 1699 p 127 .
16) محمد أركون " بعض مهام المثقف العربي اليوم " ضمن مجلة الوحدة " الرباط" العدد 64 / مارس (آذار) 1990 ترجمة هاشم صالح ص 12
17) انظر مقالنا : الثقافة في مرحلة ما بعد الثورة نشر بالموقع الالكتروني «الأوان» بتاريخ 27 أيلول (سبتمبر) 2012 .

رمزية الاشتهاء... أسطرة الجسد :
قراءة في روايــة « سيّــدة البيت العالي »(1)
لمحمــد الخــالــدي

نزيهة الخليفي/باحثة، تونس

تقـديم:

تحوّل الأدب التونسي الحديث إلى خطـاب مضاد للواقـع، يعرّي تفاصيلـه فينبـش في المسكوت عنه، ويعيد بناء الأسئلة وتشكيلها والأشـيـاء المُصَـادَرة وخلخلـة المقـدّس، ليكوّن بذلك نصّا مختلفا يتحوّل اختلافه إلى سـؤال متجدّد على الدوام لا حدود له ولا ضفاف.

ولعلّ رواية سيّدة البيت العالي لمحمد الخالدي قد وعت أنّ شـرط وجودهـا لـن يتحقّـق إلاّ بانتهاك المقدّس والمركزي وتجسيد خطاب الاختـلاف والمدنّـس الهامشـي،

فرسـمت احتفالية خاصة بالجسد وقنّنت طقوس عشـقه محقّقة قدسيّته من خلال الحجب والتجلّي.

I – الاشتهاء والمرايا المتحرّكة:

إنّ البحث فـي المتنوّع والمختلف في الخطاب الروائي الحديث يسـتدعي النظر في العلاقة بين الكائن والممكن في الكتابة الروائية، والوقوف على الطّابع الجدلي للثنائيات التي تحكمها. ولمّا كانت الرواية جنسا أدبيا جامعا للعديد من الأجناس الأخرى، شكلا ومضمونا، فإنّها ستظلّ في بحث مستمرّ عن المخالف والمغاير بتقويض السائد وانتهاكه وإحلال النموذج المثال محلّه. "فإذا بالرواية جنس هجين منزاح تماما عمّا ضبط له من محدّدات تكوينية وشكلية وإذا بالجنس الأدبي يغيّب مع كلّ كتابة جديدة" (2)، وهذا ما جسّدته رواية سيّدة البيت العالي مـن كونها ثنائية كبرى للكائن والممكن، تسـتدعي العديد من الثنائيات الضدية لتقويضها واختراقها وانتهاكها وتبني على أنقاضها نموذجها.

1 – الجسد ولعبة الانتهاك:

يحمـل الانتهاك معنـى الاختـراق والتجاوز والرفض. وهو، حسـب لايفانكوس، أعظم من الانحراف، إذ يقول: "إنّ اللغة الأدبية ليست انحرافا

فقط وإنما هي انتهاك أو خرق"(3). وقد فسّره أدونيس بأنّه "تدنيس المقدّسات وهو ما يجذبنا في شعرهما (امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة). والعلّة في هذا الجذب أنّنا، لاشعوريا، نحارب كلّ ما يحول دون تفتّح الإنسان"(4). إنّ هذا الخرق والانحراف اللذين يفيدهما مصطلح الانتهاك نجد صداهما في نصّنا من خلال رفض فعل الكتابة الروائية لعلامات الثبات بحثا عن المغاير المحقّق للانزياح عن النموذج والاختلاف عن المألوف. ولمّا كان مشغل الكتابة الأدبية السائدة يتمثل في تجسيد المألوف وإخراجه في ديكور مناسب باعتباره القاعدة، فإنّ سيّدة البيت العالي تقوم بقلب المفاهيم فتجعل الشذوذ قاعدة والقاعدة شذوذا من خلال اختراقها للمحرّم والمدنّس وإحلاله محلّ المركز والأساس في بنائها. وهو ما سنبيّنه من خلال دراستنا لموضوع الجسد وما يستدعيه من طقوس عبور على كلّ المستويات حتى الكتابة ذاتها.

تبدو الرواية من خلال عنوانها، امرأة والمرأة كما نعلم، جسد...

والجسد الأنثوي في سيّدة البيت العالي جسد مكشوف، ولا شكّ أنّ الكشف في العرف الروائي الحديث لم يعد خطيئة أو عيبا بقدر ما تحوّل إلى حرّية وعطاء، لذلك ركّز الكاتب على جغرافية الجسد وأجزائه فجعل منه فضاء للمتعة متنوّعا ومتحرّكا، وفاعلا له تأثيراته على الآخرين إيجابا وسلبا، لتُمارَس من خلاله عملية الاختراق والتقويض.

إنّ الجسد مكوّن مركزيّ في الرواية، يبوح بوظائفه ورموزه وطقوسه وتضاريسه، فقد تحوّل من لازم مادي محدود إلى موضوع فعّال تتضافر جميع العناصر الروائية، (الأحداث والفضاء والشخصيات والوصف والحوار واللغة...) لإكسابه خصائصه البنائية ممّا يجذّر قيام البناء البيولوجي أساسا لقيام البناء الثقافي والاجتماعي، لذلك تتعارض الرواية، من حيث بناؤها الأسلوبي والدلالي، مع قواعد النوع الروائي من خلال تهشيمها للبناء التقليدي ومساراته الزمنية والمكانية وطرائق السرد الشائعة وبنائها من الجسد أحداثها وفضاءها ونسجها لأساطيرها من خلاله.

أليس في ذلك انتهاك لكلّ الموانع ضد الجسد بما فيها السرد التقليدي؟ ألا تعدّ الكتابة عن الجسد والبحث في هويّته وإخراجه في صورة مغايرة للسائد أمرا يدرج ضمن الانتهاك؟

تدور أحداث الرواية حول جدل الرّغبة والحظر، فينعقد مسار الحكاية وتقلّبات المغامرة والمقاطع المكوّنة لذلك على شخصية "نوره"، فتتدرّج الأحداث بدءا بتكوين متخيّل سردي للجسد من خلال نظرة عشّاقه إليه وتوقهم إلى الظفر به، وصولا في النهاية إلى وجود حوائل تصدّ الرّغبات لتتصاعد إلى أوج الحرمان، ومن خلالها يحطّم الروائي اللّغة الايحائية فينتهكها ليعبّر عن الرغبة الحسية ورمزيّة الاشتهاء المحظور. ذلك أنّ "السمة الرئيسية التي تميّز اللغة الأدبية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له"(5) فتحلّ بالتالي، لغة مشحونة بالرّغبة والمتعة المبدعة لخيال الجسد واشتهائه، لغة جديدة عبوريّة تحمل معجم العري والتّجلي. لغة فوق خطابية تمرّ من هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد... وهو ما يتطلّب كتابة جديدة بعيدة عن السلطة والمراقبة، حتّى لكأنّ الجسد، مع الخالدي، يعلن منذ البداية، تمرّده على مستوى الكتابة وعلى مستوى الثقافة، وهو تمرّد يكرّس الانتهاك المستمرّ إلى آخر النص باعتباره هدفا من أهدافه، ومن خلال ذلك يكتب الجسد تجربته ليمحوها ويعيد كتابتها من جديد في ثوب مغاير لأنّه "لغة أو هو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا"(6). وهو ما تجسّده صورة "سيّدة البيت العالي" في كمالها المشتهى، عبر تصوير كامل تضاريس جسدها، ووصفه وصفا حسّيا دقيقا، بلغة مشحونة ببلاغة جديدة تقوم على التشبيه والاستعارة وعلى المشافهة والايماءات والايحاءات والرموز، لتشكّل بذلك صرح لغة جسدانية حداثية، تحوّلت مع الخالدي إلى شيفرة يسعى القارئ إلى فكّ رموزها.

وأمّا الفضاء، فندركه ونعيشه ونعيد إنتاجه انطلاقا من الجسد(7)، ذلك أنّ الخالدي قد أثّث فضاء الرواية ونوّع فيه، وطوّعه حسب فضاء الجسد، فمن الضيّق إلى المتّسع، ومن الانغلاق إلى الانفتاح، من الحانة والمقهى مكان اجتماع العشّاق، إلى النافذة فضاء التّوق الجسدي، إلى المدينة بصخبها ومعاناتها وآلامها وأحلامها، هي الأخرى تركت مخدعها وكبرياءها لتحلّ في جسد "نوره"، هذه التي "فتنتنا في شبابنا، بل فتنت المدينة كلّها، رجالا ونساء، شيبا وشبابا، حتى أصبح اسمها على كلّ لسان"(8).

وأمّا الزمان، فقد عرف بعض الحدود، شأن زمن الليل باعتباره زمن البوح والاعتراف والمكاشفة والمواجهة، يقول الخالدي: "يكثرون في تلك الساعة من الليل، حتى إذا أضاءت الشرفة انتشروا كما ينتشر فصيل الجيش استعدادا للنّزال"(9). ذلك أنّه في صمت الليل حيث ينتهي العالم لتبدأ الحكاية ويتلاشى الزمن والمكان لتتحاور الرموز والدلائل وتتبدّد قتامة الظلام، حينهـا يتحوّل الجسد إلى رغبة واستيهام. ويتضافر الزمان والمكان ليشكّلا فضاء متّسعا يومّ الشخصيات، حوارها الأكبر سيّدة البيت العالي وتدور أحداثه حول اهتمامهم بعالم الجسد وبمكوّناته الكثيرة، المتداخلة والمعقّدة. فينعقد السرد حوله وهو يمارس فعله في نظم كلّ الأحداث والوقائع، ليفضح النظرة الأخلاقية السائدة ويحقق حريته المفقودة. لذلك يسعى إلى انتهاك كلّ الموانع بما فيها العبودية المفروضة عليه والتي تختزله إلى عورة. ولتحقيق هذا الهدف يقوم النص بتقويض كلّ الحوائل دون ذلك بما فيها السرد التقليدي وما يشمل من بناء أسلوبي ودلالي. ويحلّ محلّ ذلك كتابة روائية جديدة ذات مكوّنات مندرجة في النص بلا نظام، تعرّي المسكوت عنه وتعبّر عن الأفعال الانتهاكية الجريئة فتبوح بالمدنس لتزيحه وتحلّ محله المقدس وهي مع ذلك تنتظم خيوط الرواية وتضمن لها تماسكها وانسجامها فتتمظهر فتنة المتخيّل السردي بأشكال مختلفة: فمن التعبير البصري للشخصيات إلى التعبير اللغوي السافر إلى التعبير الحركي الدلالي المتراوح بين الانفصال والاتصال.

2 - لذّة الوصال وألم الفشل:

استدعى الخالدي صورة الجسد ومدّه بالحركة والحيويّة في جدل بين لذّة الوصول إليه وألم فشل المسعى. فحقّق الاتصال والتوحيد في مجالس السّكر والعربدة، ليصبح جسدا على محفّة الشّوق والوصال والاتصال والرغبة في الانصهار والانبهار ومعانقة الكائن والممكن والمحال. وهو ما كشف عنه الصراع بين عالم الأخلاق والفضيلة وعالم الجسد والمدنس، بين "نوره" وسكارى جسدها الذين أصبحت رغبتهم في مشاهدتها أمرا يحتاج إلى أكثر من وسيلة وأكثر من أداة لاستكمال النظرة وتحقيق الغاية، إذ "أصبح أكثر المتيّمين بنوره يملكون نظّارات مقرّبة..."(10)، هذا بالإضافة إلى لجوئهم إلى الشعوذة كـ"الرقي والحروز فهي وحدها قادرة على ترويض السيّدة العصيّة"(11).

وهي رؤية للجسد المفرد بصيغة الجمع، حيث يتناسل المسرودون والمتيّمون بغوايته وإعطائه بعدا حسّيا صريحا لا يتوقّف عند حدود النظر وإنّما يتجاوزه إلى وصف شهواني دقيق من العام إلى الخاص، يأتي على كلّ تفاصيله واختراق مناطقه الأكثر إباحيّة، فـ"كان التغزّل بنوره أمرا مباحا بين المولهين بها والمعجبين الحياديين"(12)، يأتون على الوصف المفصّل "لون فستانها وتسريحة شعرها ولون تبّانها وشكله ومدى إبرازه لتكوّر ردفيها..."(13). وهو وصف تحوّل بموجبه الجسد إلى ملك للجميع، يصنعونه ويتفنّنون فيه ويفتخرون به، باعتباره "الرمز الذي يستعمله المجتمع ليعبّر من خلاله عن رغباته وطموحاته وآماله"(14). والجسد الذي أعلنه الخالدي في الرواية هو جسد لذّة وشبق ومتعة، جسد مثير وجذاب تشرئبّ إليه الأعناق الظمأى في حرقة وتعطّش، فتتناسل فيه الصّبابة وعلى هيكل الحبّ والوله يتحقق انكشافه

وعريه الكينوني. فالجسد الأنثوي، ما لم يتحوّل إلى صورة وإلى شذرات إغراء وتمثّلات حالمة - وهو ما يطمح المؤلّف إلى تحقيقه- فإنّه يظلّ جسدا عاديا ذا "هويّة جنسيّة"(15)، على حدّ تعبير رامان سلدن، ومبتذلا ابتذال الحياة اليوميّة. وبناء على ما ذكر، قام المتيّمون بأدوار هامة في وصف "نوره"، حيث "هام بها خلق عظيم، حتى أصبح لها مجانين يعدّون بالعشرات وربما المئات"(16)، يجتمعون في المقاهي ليرووا تجاربهم معها، فمنهم من يكتفي برؤيتها ومنهم من يتوسّل بخادمتها "أمّ الخير"، ومنهم من يقصّ رؤيته معها في المنام. ويتواصل الصراع فتنتظمه العديد من الثنائيات: الخفاء والتجلّي والظهور والاحتجاب والحلم والهزيمة، وتتحوّل أحلامهم في النهاية، إلى هزيمة كبرى، يقول الكاتب في ذلك: "بعد كأسين عبّهما دفعة واحدة على التوالي، قال العبروق، وهو يجيل بصره في الصالون: - يخيّل إليّ أنّني في الجنّة

-الجنة الحقيقية هناك: قالت نوره وهي تتجه نحو غرفة النوم وقد ترجرج ردفاها.

ارتمى العبروق على مضيّفته كالثور الهائج... وقبل أن يأخذها بين يديه أفاق على بكاء ابنه وزعيق زوجته وهي تبسمل وتستعيذ بالله من الشيطان الرجيم."(17). وظلّت الشخصيات على شفا عالمين، عالم الحلم والإقبال على الجسد والمتعة، وعالم الهزيمة والإدبار وفشل المسعى. وهو فشل مقصود، يدلّ على أنّ الرجل موجود في الرواية ولكنّه في الوقت نفسه غير موجود، لا تواصل، لا شيء غير نوع من الرفض المضمر، فالرغبة في النص مقموعة تحوّلت معها "سيطرة الرجل مناخا إيديولوجيا للإذعان"(18).

وفي مقابل ذلك، جعل الكاتب من المرأة لعبة للوجه والقناع أو المرايا المتحرّكة ممّا يشي بالمعالجة الحداثية في الخطاب الروائي، جعل منها شخصيّة متحرّكة تسعى باقي الشخصيات إلى الظفر بها، مكسّرا بذلك جاهزيّة بناء ونمطيّة الشخصيّة الروائيّة كما نلفيها في الرواية العربيّة الكلاسيكيّة.

فـ"نوره" قد بدت امرأة متمنّعة، هادئة لا تتوفر في بنيتها النفسيّة رغبة في التصادم أو المشاكسة رغم النظرة المركّزة التي يوجّهها العشّاق والمتيّمون إليها وما يحدثوه من هلع وفزع وجنون. ورغم كونها موضع حبّ وإعجاب من قبل كلّ شخوص الرواية نساء ورجالا. فإنها "تتأرجح بين الإحساس المؤلم بتبعيّتها لما هو سائد والاعتراف به كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة"(19)، فهي امرأة مثيرة، تتمرأى في ثوب المخاتل الذي يُرجى من ورائه استدراج العشاق وإغواؤهم بالنظر إليها والبحث عنها. إذ تتظاهر للعيان كأنها امرأة فلوت متمنّعة تأبى الانصياع، تحسن لغة الكرّ والفرّ، تعذّب الآخرين وتوهمهم بسهولة الإمساك بها ثمّ تنفلت معلنة بداية البحث من جديد وكأنها أسطورة "سيزيف" في قمة فلسفتها العبثيّة.

II - أسطرة الجسد

1 - دلالات الجسد في الرواية:

يحقّق الجسد باعتباره «واقعة اجتماعية ومن ثمّ فهو واقعة دالّة»(20)، دلالات توليدية وتحويلية متعدّدة، منها الدلالة الفنّية ومنها الدلالة الاجتماعيّة. فالجسد يدلّ باعتباره موضوعا ويدلّ باعتباره حجما إنسانيا ويدلّ باعتباره شكلا(21)، ذلك أنّ الرواية «مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسّد ويحقق وجوده المتخيّل»(22) من خلال بروزه بصورة جليّة، حاول الكاتب من خلالها الكشف عن المناطق المحرّمة والمعتّمة وباح بالمكبوت عنه، فوصف أدقّ خفاياه وعرّى أعضاءه كلّها دون استثناء، وفجّر طاقاته التي لم يقف فيها عند حدود. ولعلّ في ذلك بعدا اجتماعيا يعكس مدى تقديس المتعة واللذة المرتبطة دائما بالمدنّس بدل الارتقاء إلى المقدّس أين يسمو العشق إلى مرتبة التصوّف. فالآخر [الرجل] يرى في المرأة المتعة واللذة، «فكلمة «المرأة» هي رديف الانحراف/ الثانوي/ الهامشي...»(23). وهو موقف يعبّر عن دونيتها وتسفيلها أمام الرجل، «ممّا

يفضي إلى إجبار المرأة على تحديد مكانتها في عالم الرجل، أو أن تخوض مجالا آخر في عالم اللانساء وبالتالي تنأى عن التيار الرئيس. وباختيار سبيل الفرادة تتكفئ المرأة على ذاتها في ظلّ حضارة تهيمن عليها قيم الذكورة»(24). فتضيع ذاتيتها الفاعلة وهويتها أمام الرجل.

ومن جانب آخر يدين الكاتب الثقافة الاستهلاكية، تلك التي تحتفل بالجسد باعتباره مركزا للّذة بإخراجه في صورة جسد يُشتهى، وهو، إلى ذلك، محلّ رغبة الآخرين، فكأنّ العلاقة بين الجسد وعشّاقه علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشباع. فالرغبة والمتعة قد فقدتا بعدهما التواصلي العميق والإنساني واستبدلتاه بالشغف والنهم والاستعراض. لذلك سعى الكاتب إلى تجاوز هذه الثقافة التي تشيّىء الجسد وتقصيه وتحجبه، بأن جعل من المرأة جسدا مثيرا لا بدّ من الإحساس بقيمته وإبراز معانيه. وهو في رسمه للجسد عاريا، لم يكن من أنصار مبدأ التحرّر الجنسي وإنّما يهدف إلى استنطاقه لتوظيفه توظيفا رمزيا دالاّ على رفعة مقامه، لذلك هيمن في نصّه عالم الجسد ورموزه فكسّر مستوى الأخلاق والفضيلة التي تدينه على سبيل توليد فعل صراعيّ بينهما. فطوّع الجسد «المدنّس» دلالات المقدّس وقام بصهرها في دلالات حقله من خلال عملية توليدها وتذويبها وخلقها من جديد، وهو نوع آخر من الانتهاك على مستوى الدلالات العامة للنص. فحركة الجسد إذن وما رسمته في النص من هدم وبناء هي حركة احتواء وهدم وتوليد جديد.

ويحضر في النص أيضا بعد صوفي يتمثّل في ظاهرة الحلول، وهو ما يعني أنّ المعرفة بلا محبّة لا تكتمل، فمن لم يحبّ شيئا، ما تجلى له ذلك الشيء ولا عرفه حقّ معرفته. لذلك كان الكاتب جريئا في الكشف عن خفايا جسدها لأنه متمكّن وموغل في معرفته حقّ المعرفة. وهو ما أحدثته ظاهرة الحلول الصوفي لديه، فقد أحبها حدّ العبادة «والعارف المحبّ إنّما يتمرأى مع كلّ الذوات، ويعشق كلّ حسن وجمال، بل هو يستحسن كلّ شيء وهذه حال من أسكرته محبّة وبلغ أقصى درجاتها»(25). فالعاشق، مع الخالدي، يغيب عن نفسه ولا يدرك سوى معشوقته وهي مرحلة من مراحل الفناء الذي هو قوام العشق. وفي ذلك يقول: «زار مدنا طالما سكنت خياله منذ يفاعته، زار مأرب ومكّة وتدمر والبتراء، ارتاد حاناتها الصاخبة وتجوّل في أسواقها الضاجة يبحث عن شبيهة لنوره. صادف حشدا من الحسناوات حيثما تنقّل. لكنّه لم يصادف من تشبهها، وإن كان في كلّ واحدة منهنّ ملمح منها...»(26) ممّا يفسّر أن العاشق في الرواية يعيش حقيقة الفناء والحبّ الأبدي في معشوقته.

وقد ارتبط الجسد لدى الكاتب بالحب وهو مظهر من مظاهر التصوف، جعل العشاق يحنّون للآخر/ نوره/ الحقيقة الصوفية باعتبارها الذات العليا، حيث يهيمون بها شوقا وتحرّقا لكنّها صعبة المنال، ومن الصعب لأيّ كان إدراكها لذلك يظلّ العشاق في حالة سكر دائمة.

ونلمس في العلاقة بالجسد، في جانب اللذة منها، ما يفتح أفقا للمتعة بعيدا عن الرغبات الزائلة المحصورة بالجسد. فالمحبّ مستغرق في من أحبّ حدّ ضياع كلّ الموجودات واختصارها فيه.

وقد انحاز الكاتب إلى تعرية الجسد تعرية تتجاوز الحياء الأخلاقي إلى التعرية باعتبارها وسيلة لاكتشاف العالم وقراءته من أجل اختراقه وتجاوزه للبحث عن الحقيقة التي ينشدها وهي الحقيقة الصوفية والتي يصعب الوصول إليها، لذلك يمثل الجسد عالما رحبا وتجربة فريدة قادرة على المنح والاكتشاف والتأويل. تصل في الرواية إلى القداسة وأحيانا إلى تألّه.

2 – هويّة الجسد

تتحوّل إدانة الجسد في الرواية إلى ترانيم مشتهاة واحتفاليّة أسطوريّة. يعدّ الاهتمام به من أبرز المداخل المشروعة لفكّ إسار مجاهيل النص باعتباره المفتاح

الذي نلج به فضاءه وبؤرة مهيمنة في الخطاب الروائي. ممّا جعل منه تناصا إنسانيا تحاول من خلاله الشخصيات المتيّمة به التعبير عن متخيّل الروائي حيال العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، التي تتبدّى في ألوان الرغبات الجسديّة وتمدّ الكاتب بمادّة غزيرة يقف فيها على القناعات التي رسمت علاقاتها وسلوكها تجاه الآخرين.

لقد تحوّل الجسد في الرواية إلى موضوع جدير بالدراسة لأنه يعبّر عن هاجس ثقافي راهن، محطّما ثقافة المحرّم وثقل المحظورات التاريخيّة تلك التي أقصته ومنعته وانهكته حتى صار صعب المنال. لذلك أخرج من فضاء كتيم إلى فضاء سافر تجاوز من خلاله ثقافة القمع والمغطّى والمغتصب والوأد بمعناه الحقيقي والرمزي، إلى التحرّر وإثبات وجوده عبر العري والتجلّي. فالخالدي يرى في تهميش الجسد عنفا هادئا ينفي هويّة المرأة وفي الوقت نفسه يختزلها في وضعيّة المستثنى.

ويمكننا القول، بناء على ذلك، إنّ "سيّدة البيت العالي" قد أكسبت الجسد قدسيّة التجلّي ككائن أسطوري مقدّس أعيدت له اعتباراته لكي تتحقق له هويّته المغيّبة وأحيانا المشتهاة. فتحوّل الوصال حلما والمدنس مقدّسا من خلال قول الكاتب على لسان إحدى الشخصيات: "رأيت، في ما يرى النائم، أنني في الجنة أسبح في نهر من العسل والنبيذ بين حشد من الحوريات الأبكار، أفترعهنّ الواحدة تلو الأخرى وقد أتيت على عشرين أو ثلاثين منهنّ..."(27). فلئن لم يتحقق الظفر بالجسد فسيناله في الجنة.

لقد بحث الخالدي عن حرّية الأداء الجسدي الأنثوي فطوّر من خلاله الكتابة باتجاه التحقق الذاتي للجسد واستعادة قوّته المجرّدة بعيدا عن تاريخ الاغتصاب. وما دام الجسد معطى ثقافيا "فهو نصّ يمكن قراءته وفكّ رموزه وتبيّن علامات الجندرة فيه"(28) تحوّل بموجبه الآخر/ الرجل إلى مجرّد صوت مفعول به فعلت فيه المرأة فعلها "نسجت حولها الأساطير وغنّى لها الموسيقار الحزين وما أدراك أغنيته الشهيرة "نوره يا نوره اسمك على رسم الصورة"(29).

وهكذا سعى الخالدي، عبر روايته، إلى تجريد الجسد من عوامل العبث والتشويه ومقاومة منطق القوّة والرغبة في محوه. ليجعل منه علامة ارتكاز للإدراك والإنتاج المتجدّد للقوّة الأنثوية التي تتخذ أشكالا فريدة لانهائيّة دون تحديد، إيمانا منه بممارسة الاختلاف في كلّ شيء حتى على مستوى الكتابة "فأن تكتب يعني أن تفكّر ضدّ نفسك، أن تجادل، أن تعارض، أن تجازف، أن تعي منذ البداية أن لا أدب خارج المحظور ولا إبداع خارج الأسئلة الكبيرة التي لا جواب لها"(30). وهذا ما جسّدته رواية "سيّدة البيت العالي" باعتبارها رواية متجدّدة على الدوام، تدفع القارئ إلى إعادة القراءة وإعادة النظر فيها لأنها مساءلة ومجازفة للذات متجدّدتين. متبعا في ذلك منزعا تطهيريا يدعو إلى التحرّر من النظرة الدونيّة للجسد والسعي إلى استعادة هويّته الغائبة والهامشيّة، وهو ما نقف على معناه من خلال تحقيق اللقاء في قول الكاتب: "الليلة يعيش خالد نشوتين، لا بل ثلاثا: نشوة الخمرة ونشوة الموسيقى ونشوة اللقاء، أو بالأحرى المعجزة التي تحققت... أخيرا. سيشرب حتى يصيح الديك..."(31). فالكاتب قد نجح في ما يصبو إليه، فحقق مبتغاه وحرّر المرأة من كلّ قيد، بأن جعلها تناضل "للتحرّر من ذلك "العيب" بإسكات شهوة الجسد التي لا تتحقق إلاّ بالانفصال عن عالم النساء والانضمام إلى عالم الرجال"(32). فرغبة المرأة في التحرّر "تُحوّل في الحقيقة إلى شهوة للحياة وليس إلى رؤية متفتّحة لها، لقد أصبح مفهوم التحرّر في الغرب والشرق يعني طلب المتعة حتى الثمالة"(33)، لذلك جعلها الخالدي تشرب الخمر جنبا إلى جنب مع الرجل تقول "نوره" في ذلك: "بدأت أتناول من حين إلى آخر كأس نبيذ أوويسكيا وبيرجي وأنواعا أخرى كثيرة أعدّت خصيصا للضيوف"(34). فالخالدي قد نطق بالمسكوت عنه في ثقافة روّضت نفسها على

كتمان ذاتها، واعتمد في ذلك الوصف الجريء ليعرّي العناصر المكوّنة لمنظومة فكريّة عربية قديمة مازالت متواصلة، تسعى إلى توهين وإحباط المرأة. وتتحوّل إدانة الجسد، في النهاية، مع الخالدي، إلى احتفالية أسطورية بأخيلته المستعادة في وعي حريص على إعادة إنشاء الهوية في الكتابة.

وتبقى رواية سيّدة البيت العالي رواية حاملة للقاح الملحمة الروائية الجديدة المكسّرة للنمطيّة والمقيمة لذائقة جديدة معبّأة بالتساؤل والدهشة والتحرّر من التقديس والتابو الكتابي. وتتجلّى، مع ذلك، مسؤولية الكاتب في قدرته على التخلّي عن مسؤولية الجماعة المحافظة على النوع التقليدي، ليجعل القارئ أمام مسؤولية جديدة تضعه دائما في أفق الاحتمالات.

الهوامش والإحالات

1) محمد الخالدي، سيّدة البيت العالي، تونس، مطبعة فنّ الطباعة، ط1، 2007.
2) نجوى الرياحي القسنطيني، «تداخل الأنواع: أقنعة متعدّدة لرواية بلا هويّة»، مجلّة الآداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر العدد السابع، السداسي الثاني، 2008، ص161.
3) إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب- ط1992، 1، صص 34-35.
4) أدونيس، الثابت والمتحوّل، بيروت، دار العودة- ط3، 1980، ص216.
5) موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللّغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي، فصول، مجلّد 5، عدد1، 1985، ص40.
6) Henri Lefebvre. La production de l'espace, Ed, Anthropos, paris, 13e édition, 1986 , P. 188.
7) سيّدة البيت العالي، ص9
8) المصدر نفسه، صص 16-17
9) المصدر نفسه ، صص 16-17
10) المصدر نفسه ، ص، 16
11) المصدر نفسه، ص، 17
12) المصدر نفسه ، ص، 12
13) المصدر نفسه، ص، 17
14) آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربيّة الإسلاميّة «دراسة جندريّة»، دار المدار الإسلامي، ط1، 2007، ص 202
15) رامان سلدن، النظريّة الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 222.
16) سيّدة البيت العالي، ص 105
17) المصدر نفسه، ص، 32
18) رامان سلدن، المرجع نفسه، ص 215.
19) محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ط1، 1988، ص، 19.
20) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع- ط2، 2005، ص191.
21) المرجع نفسه، ص216.

22) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ط1، 2003، ص، 25.
23) عيسى برهومة، اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، عمان، دار الشروق، ط1، 2002، ص 42.
24) المرجع نفسه، ص، 43.
25) علي حرب، الحب والفناء: تأملات في المرأة والعشق والوجود، بيروت، لبنان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص111.
26) المصدر نفسه، ص،171.
27) المصدر نفسه، ص، 29
28) آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربيّة الإسلاميّة «دراسة جندريّة»، ص202.
29) المصدر نفسه، ص 11
30) أحلام مستغانمي، الزمن المضاد للكتابة، الآداب، آب/ إيلول، السنة 42، 1994، ص46.

قراءة في رواية : مرافئ الحبّ السّبعة « لعلي القاسمي »

أو مشاعر الحبّ والحنين في سيرة مغترب عراقيّ

عمر السعيدي/قاص وكاتب، تونس

■ تقديم:

«مرافئ الحبّ السبعة »، رواية للكاتب العراقي علي القاسمي المقيم بالمغرب. تقع الرواية في 318 صفحة من الحجم المتوسّط، والرواية صادرة عن المركز الثقافي العربي في طبعتها الأولى لسنة 2012. قسّمها كاتبها إلى ثلاثة أقسام هي على التّوالي : بغداد، بيروت / نيويورك أوستن، تكساس / وأخيرا الرباط، الرياض. وهي أقسام تتقارب في الحجم وعدد الصفحات وتحيل على المكان، عاصمة، ووطنا من جهة وعلى المحطات والمطارات

والمرافئ من جهة أخرى. وترتبط بالسّفر والإقامة، إمّا من أجل الدّراسة والعمل أو لتوقّي شرّ نظام البلد السياسي. والمكان موطنا ووطنا العراق، والمكان منطقة عبور لبنان، ودار إقامة وعمل المغرب والرياض. والمكان دار هجرة: (أوروبا وأمريكا) يقصده العرب مثقفين ومعارضين، طلبا للأمن والحرّية. ويرتبط الوطن بشعور الخوف في نظر بطل الرّواية سليم الهاشمي، هذا الشعور الذي يلاحق العراقيين أينما حلّوا في الأوطان العربيّة أو بلدان أوروبا وأمريكا، ومع الخوف يتعاظم شعور الغربة والحنين إلى الوطن الأمّ العراق. ولئن اعتمد الكاتب هذا التقسيم المكاني الثلاثي فلا يعني شيئا أمام تداخل الأزمنة وتوارد الأحداث والذكريات. فالحكاية تُنسج بين عدة أمكنة، والأوجاع تثار هنا وهناك بل وتتكرر أحيانا في أكثر من مكان. والذّكريات ومشاعر الحنين لا تنفك تظهر وتخبو، تتجمّع وتتدافع من قسم إلى قسم مخترقة الحدود والجمارك والثقافات، يستدعيها وجه رأيته أو شجرة جلست في ظلّها أو نخلة تسلّقتها أو حبّة تمر تذوّقتها أو مشهد طبيعي وقفت تتملاّه أو أغنية سمعتها أو مَعلم تاريخيّ زرته .

1 - حميدة والحلم أو عراق القرن العشرين:

لئن بدأت الرّواية بمخاطبة سليم لأثيرة الطالبة المغربيّة الجميلة، أرملة طبيب القلب المغربي الذي اُغتيل في القصر الملكي بالرّباط إثر محاولة انقلاب فاشلة في أوائل السبعينيات للإطاحة بالملك المغربي الحسن الثاني، إلا أنّ طبيعة الرّواية التي تبدو في ظاهرها رواية حبّ وعشق لا تخفي

التنديد بالانقلابات العسكرية التي تداولت على حكم العراق منذ منتصف القرن الماضي والتي مثّلت مصدر شقاء العراقيين. بدّدت ثروة بلدهم وشتّتتهم عبر العالم اتقاء شرّ حاكم مستبدّ منع العراق من الاستفادة من طاقات أبنائه الفكريّة والعلميّة والثقافيّة التي لا تخفى على أحد. وما الحرب التي قادتها أمريكا في مطلع القرن الواحد والعشرين ضدّ العراق إلا دليل على أنّ هذا البلد لو حُكم بالسّياسة وفق معايير سليمة لأضحى شعبه شعبا خلاقا.

أنظمة الحكم في العراق طيلة القرن العشرين كابوس، يمنع الناس من أن يعيشوا في أمان وحرّية، والمحبين من أن يعلنوا مشاعرهم، لذلك انطبعت الرواية منذ بدايتها بهذين العاملين، ثنائية الحبّ والسّياسة وداخل هذه الثنائيّة ثنائيات أخرى. الحبّ والحرمان من الحبّ. حبّ الوطن والخوف من الوطن إذا حكمه الطغاة. هجرة وغربة. غربة وحنين. حياة وموت. حلم وكابوس. ويترجم الكابوس الذي عاشته حميدة عن حاضر العراق وربّما مستقبلها ويهين هذا الحاضر المرير ماضي الدولة العباسية ومركز عاصمتها بغداد بتدمير رموزها الثقافيّة من خلال بعث الخليفة المستنصر بالله في صورة مزرية تعيسة.

(في منامها المنغّص، رأت حميدة بغداد تحترق في الليل. كانت ألسنة اللهب تتصاعد إلى عنان السماء وتغطّي المدينة الغافية على ضفتي دجلة بدثار من دخان. في كابوسها المريع، أطلت من شرفة شقتها على شارع أبي نواس فتراءت لها كراسي المقاهي الممتدّة على النهر تلتهمها النيران وهي تلقي بنفسها في ماء النهر للنجاة من ألسنة اللهب... ومن بعيد تراءت لها السواري الرخاميّة لجامعة المستنصرية تتهاوى الواحدة تلوى الأخرى تحت النيران وتتداعى جدرانها المزخرفة وتذوب ألواح شبابيكها الرخاميّة... وعلى أنقاض جامعة المستنصريّة وقف شبح الخليفة المستنصر بالله حاسر الرّأس معفر الجبين، حافي القدمين وقد أذهلته الكارثة التي حلّت بالجامعة التي شيّدها...). ص 8و9.

هذا هو مناخ الرّواية، مناخ يتداخل فيه الحبّ بالموت، والهجرة بالحنين، والنّجاح بالفشل، والكابوس بالحلم، والوهم بالحقيقة، والأمن بالخوف، والحاضر بالماضي، والتاريخ بالواقع، والرّغبة في التّحرر بالنّكسات.

2 - أسطورة تحديث العراق والجيش:

من مآسي السّياسة العربيّة في القرن العشرين الانقلابات العسكريّة التي تغتصب حق الناس في تعلّم الديمقراطية واختيار نظام الحكم الذي يريدون. والأدب شاهد على هذه الانقلابات العسكريّة في أوطاننا والرواية أكثر أشكال الأدب اشتغالا على هذا الموضوع. ورواية « مرافئ الحبّ السبعة » لعلي القاسمي ورغم محاولة صاحبها النأي بمضمونها عن هذه الظاهرة، بالاهتمام ظاهرا بالحبّ والغربة والحنين، إلا أنّ طبيعة روايته الجامعة لأكثر من موضوع، والماسحة لأكثر من فترة من تاريخ العراق الحديث أبت إلا - أن تكون شاهدا على عصر مرّ وآخر آخذ في التشكّل مع بداية القرن الواحد والعشرين. وعلي القاسمي يكتب هذه الرّواية لنفسه أولا حين يتعلّق الأمر بالحبّ والنّساء، ويكتبها للأجيال القادمة حين يتعلّق الأمر بالتوثيق لتاريخ العراق المعاصر. فما هي غاية القاسمي من خلط السياسة بالأدب ؟. أخدمة تاريخ الأدب ؟ أم معرفة فعل السّياسة في الأدب ؟ أم كيف يتناول الأدب موضوع غياب الحرّية ؟.

كلّ الانقلابات العسكريّة التي عرفتها بلداننا العربيّة روّجت لأوهام التحديث، للعروبة والإسلام، للتنمية والوحدة، للاشتراكيّة والعدالة الاجتماعيّة، للتربية والتعليم. وما حققت في الواقع شيئا،وعديدة هي الجمل المنتقاة، من خطاب السّاسة العسكريين والتي جاءت في بياناتهم الأولى، وقد أحسن الكاتب نسجها داخل نصّ الرواية محترما خصوصيّة الخطاب.

من أجل حريتكم، يا أبناء الشعب الأشاوس / ص10

من أجل الديمقراطيّة والحرّية يا أبناء الشعب المغاوير قمنا بثورتنا ص10.

من أجل حريتكم الغالية، ندعوكم أيّها المواطنون النّشامى إلى الالتزام بمنع التجوّل وعدم مغادرة منازلكم حتى إشعار آخر فقد أشرق يوم الحرّية ص 11.

لأجل الوطن، ولأجل الحريّة ولأجل الكلمة الشريفة، يا أبناء شعبنا، قررنا إيقاف صدور جميع الصحف حتى إشعار آخر. فلتحيا الحرية وليحيا الوطن) ص 11.

من يقوم بالثورة ؟ الشعب أم العسكر ؟ وهل تفتك الحريّة أم تهدى ؟ وأيّ دور لشعب يحكمه طغاة وكيفما يريدون ؟ هذه الأسئلة تُقرأ أجوبتها بين السطور.

3 – حديث في هجرة سليم الهاشمي:

تتبدى الهجرة في نفس سليم الهاشمي مذ كان طفلا يقف على جانب نهر الفرات يراقب بطّته وهي تسبح في اليمّ وتوحي صورتها وهي تختلط ببط النهر البرّي منسابا مع الماء إلى الجنوب بالضياع والغربة إذ تبتعد إلى أن تغيب (وبينما كنّا على تلك الحال ظهر في أعلى النّهر سرب من البط البري، تتقدمه بطّة كبيرة قاتمة اللّون كالبجعة السّوداء وهو متجه جنوبا مع مجرى النهر ويطلق أفراده صيحات متلاحقة متقاطعة غير متناسقة. . . رأيت بطتي تتحرك نحوه ببطء ثم بسرعة متزايدة. . .وتأخذ في الابتعاد شيئا فشيئا، ص32. وكملاّح قدره الإبحار المتواصل كان سليم الهاشمي. ما إن يصل إلى مرفأ حتّى ينطلق في رحلة لا يعرف لها مستقرّا. (ملاح سومري تائه أضاع وجهته ولا ساحل أمل في المنظور ولا طوق نجاة على المركب. تتكسر شمس العمر على أفق الغربة) ص 16. غير أنّ هذه الهجرة التي تدخل في تكوين طبيعته الشخصيّة الباحثة عن المغامرة والحريّة نشدانا لتحقيق المستحيل وتجاوزا لقاهر الظّروف ليس مرحّبا بها في الحقيقة. إذ ترتبط بمعنى الغربة في أعمق معانيها، فسليم الهاشمي يمقتها رغم ما قد حقّق من منافع. إنّه كائن سُوّي من تُراب العراق وعُرك بماء دجلة والفرات. فمشروع الغربة مشروع فاشل في حقيقته، حرم سليم الهاشمي من العيش داخل الوطن حتى تمنّى لو كان حجرا من حجارة العراق ليظلّ ثابتا في المكان. (غبطت ساكني القبور لأنّهم باقون راسخون في تراب الوطن) ص 34. هجرته دبّرت بليل كما يُقال عقب ذلك الانقلاب. فكان الدافع لذلك الخوف من السجن. (الناس يسافرون للحج أو لطلب العلم أو التجارة أو للسياحة وكلّهم يغنم شيئا أمّا أنا فمغادر اضطرارا وفرارا فأنا الخاسر الوحيد). وكذلك كان رفيقه الصحفي زكي. غير أنّ زكي اُغتيل في لبنان أمّا هو فقد نجا لكنّه لم يغنم السعادة. وسبب هذه الهجرة القسريّة طبيعة الهاشمي الرافضة للطغيان والمحبّة للحريّة والحق. ألم يقلْ الحقيقة لمعلّمه في يومه الأوّل وقد صمت الجميع خوفا : «أنا يا سيدي من قد ضحكت». واستمعْ إلى ما قاله أبو الهاشمي إلى معلّم ابنه : «انظر ماذا فعلتَ بولدي. شجّعته على قول الحق في بلد لا مكان فيه لقولة حقّ ولا فسحة لحقوق الإنسان). كان يمكن للهاشمي أن يصمت فيعيش في سلام شأنه شأن كثيرين لكن طبيعته التي تأبى الظلم جعلته يغادر بلده. غربة سليم الهاشمي هي غربة المثقف العراقي، هي غربة علي القاسمي وعبد الوهاب البياتي وسعدي يوسف وغيرهم، أولئك الّذين آثروا أن يهجروا البلد دفاعا عن البلد من خارج الأسوار.

وكم هو حزين ذلك المشهد الذي حمل فيه سليم الهاشمي حفنة من تراب العراق وكأنّه سيضيع أو يتيه أو يفقد وطنه إلى الأبد (لم أحمل معي شيئا يذكر من قريتي يوم غادرتها هاربا متخفيا غير أشياء صغيرة ليست ذات شأن ولكنها كانت تعني لي الكثير الكثير. وضعت في حقيبتي حفنة تراب من بستاننا وخوصة خضراء انتزعتها من إحدى سعفات نخلتنا برفق بيد مرتعشة وشفتين واجمتين كأنني أعتذر لها عمّا أفعل أو كما لو كنت أتلو عليها بكائيات الوداع وريشة من ريشات بطّتي الأثيرة كانت ملقاة على حافة حوض السباحة في حديقة

المنزل وشالا أسود لأمّي أخذته من صندوق ملابسها من دون أن أخبرها) ص 21.

4 – المرأة في رواية مرافئ الحبّ السبعة:

أ – أم سليم :

عراقية أصيلة، نشأت في البادية واختزنت ذاكرتها أنغام قريتها الصغيرة البعيدة التي تمتزج فيها ألحان العنادل ودندنة ربّابة يداعب وترها أحد الرعاة العشاق. شديدة الحنو على ابنها تفرح لفرحة وتحزن لحزنه، تضمّه إلى صدرها حين يبكي وتشبعه تقبيلا وشمّا في جميع أنحاء جسده. ترمز إلى الوطن في معناه البعيد. ينبوع من الحبّ والرأفة. يسع صدرها كل أبناء العراق. يتحدث عنها سليم الهاشمي وكأن روحها روحه . أو هما شيء واحد. (لِمَ لمْ أتعلّم كيف أتحرّر من جاذبيتك حتى اليوم كما تعلّمت الطيور التحرّر من جاذبية الأرض والتّحليق في الفضاء) ص 25 . حمل بعض أشيائها حين غادر. أي عراقيته ليقوى بها على الغربة. والحنين إليها حنين إلى العراق. افتقدها بالموت وهو يدرس في أمريكا فساءت حالته وأوشك على الجنون وظلّ يختزن ذكراها إلى أن أدركه خريف العمر. لا يمكن أن نتخلّص من حبّ الوطن لأننا لا نستطيع أن نتخلّص من حبّ الأم. الأمّ والعراق شيء واحد .

ب – حميدة:

قد تكون صوت المرأة الحقيقي. أو هي ممثلة لصنف من نساء العراق المتعلّمات والواعيات بالسّياسة في البلد. عاشت حلما كابوسا رأت فيه بغداد تحترق وعايشت حدث الانقلاب بمرارة. حبيبة الصحفي زكي الذي يبدو أنّه من اليسار العراقي. فكّرت فيه في تلك اللحظة وخافت عليه من السّجن. ولعلّها ذاكرة العراق التاريخيّة السياسيّة. (إنّه انقلاب عسكري آخر. مازالت حميدة تتذكّر انقلابا عسكريا سابقا وقع قبل أقلّ من خمس سنوات. وبعد كلّ انقلاب يغادر البلاد عدد من أقاربها ويُعتقل العشراتُ من أصدقائها، ص11.

التفتَ والدُ حميدة إلى زوجته وقال بصوتٍ خفيض يقربُ إلى الهمسِ .

ــ لم يعدّ لنا موطئ قدم في وطننا، لابدّ أن نهاجر إلى بلد آخر.

ــ ونترك الأهل والأحباب ؟ .

ــ ستكسدُ تجارتُنا هنا، وأنا لا حياةَ لي من دون مهنتي.

ــ ويبدو أنّ مشروع الهجرة بالنسبة لهذه العائلة ،شبه متّفق عليه، نأيا بالنفس عن الحكام الجدد. الأب، ممثّلا لرأس المال العراقي الوطني يقرّ بصعوبة العمل هناك. لِمَ ؟ قد تكون هنالك إيديولوجيا يبشرّ بها العسكر تحدّ من الاقتصاد الحرّ وتحاصره. وسيعرف القارئ لهذه الرواية أنّ حميدة هاجرت إلى أمريكا لأن سليم الهاشمي اِلتقاها تعمل نادلة في أوستن. إنّ هذا الانقلاب كان عدوّا لحرّية الرأي ولرأسِ المال الوطني معا. وهكذا نتيجة جهل هؤلاء الحكّام الجدد يفرغ الوطن من مثقفيه وعلمائه ومفكريه ومن بيدهم الثروة التي يُمكن أن تستثمر في تنمية البلد. هل السّبب في الجيش أم الشعب ؟ تحاكم حميدة الجميع قائلة : إنّ ثقافة الحرّية لم تتجذّر في نفوسنا، لم تعدْ جزءا من منظومتنا الفكريّة. ص 11/ و12 .

ت – وِدَادُ:

حبيبة سليم الأولى، سليم الطالب. فتاة تقليديّة حين تقدم مرتدية عباءة، وعصريّة حين تدخل أسوار الجامعة. أحبّها سليم الهاشمي وفُجِعَ فيها ذات يوم حين ماتت بسبب انفجار قارورة غازٍ في بيت الحمام. حين عاد إلى العراق بشهادة الماجستير وعيّن بكلية التربية ببغداد رفض العمل هناك لأنّ الكلية تذكّره بوداد، تذكّره بلحظات الحبّ والزمالة والعشرة. وتمثلت له في صورة أختها الطالبة فأصيب بالدّهشة. (ورفعت إحدى الطالبات من الصّف الأمامي يدها طالبة الكلام. فالتفت إليها الأستاذ سليم قائلا:

تفضّلي، وما إن وقعت عيناه عليها حتى تسمّرت نظراته وتصلّبت قامته، وبَهتت ملامح وجهه. إنّها وداد تجلس في مكانها المعتاد لم تبدله، وشعرها مازال كستنائيًا ومازالت طريقة تصفيفه ذاتها وعيناها لم تفقدا بريقهما واتساعهما. حتى الشفتان فقد ظلّتا على نظارتهما والابتسامة على جاذبيتها، لم تعبث بها يد الموت ولم تغيّرها معاول الزّمن) ص 77. وانفعال سليم لوجه أختها المماثل دليل على أنّ حبّه لها لم ينس ولم يمت وإنّ غيّبها الزمن. وأنّ حبيبات سليم الهاشمي لسن كُسًى تُلبس وتُنزع حين تبلى ولسن أحذية تبدّل أو لوحات جداريّة تعلّق في الصّالون حتّى تُجمّل الفضاء. إنّهن وإن تعدّدن مطبوعات على القلب مُستحوذاتٌ على نياطه يسرين مع الدّم وإن غيبهنّ الموت.

والحبّ الأول، عادة، سريعا ما يستفحل في النّفس وسريعا ما ينتكس. ولكنّه هنا، ظلّ في القلب واستوطن الذاكرة، دالاّ على مأساة عميقة. حرمان من حبّ جميل ووطن جميل وأم جميلة. ويقود هذا الشعور إلى افتقاد الألفة مع المكان. لعلّ الخائفَ من النّظام، المطاردَ من البوليس، غريبَ الدار، لا حقّ له في الحبّ. ومن خلال هذه الثلاثيّة نفهم أن الانقلابات العسكريّة تنسف المشاعر وتقصي لحظات الفرح وتجعل الوصالَ بين المحبين غير ممكن. فلا يبقى أمام سليم الهاشمي سوى الهجرة (وعندما غادرت الحافلة الحدود، بدأ عصر نهاية الفر ح وصار وطني مجرّد حقيبة أحملها بيدي، ومحض ذكريات تختلج في وجداني وأملا يتوهّج ويخبو أمام ناظريّ) ص 4

ث - سوزان الأمريكيّة :

طالبة أمريكيّة يهوديّة. ابنة أستاذ سليم. مدلّله، مرفّهة تعيش في شبه قصر. دعت سليم إلى حفلة عيد الشّكر الذي تقيمه عائلتها بعد نهاية الموسم الفلاحي في شهر نوفمبر. انجذبت إليه. وسعت أن توفرَ له كل المناخات التي من خلالها يمكن لها أن تستثير عواطفه أو غرائزه. لنقل أحبّته لكنّه لم ينجذب إليها. لقد كان يتواصل معها بقلب ميّت. لأنّه لم ير في وجهها وجوه نساء العراق. ولا حرارتهن. فغياب الوصال معها متوقّع ومنطقي. إذ كيف لمن خُبِز من طين أرض السواد وعُرك بماء دجلة والفرات أن يحبّ يهوديّة يرى في وجهها مأساة الفلسطينيين واستشهاد أخيه أحمد دفاعا عن عروبة الأرض المقدّسة في الأربعينات. حاولت أن تثنيه عن العودة إلى العراق، لافتة نظره إلى تخلّف البيئة التربويّة هناك وغياب البحث العلمي ممّا سيحدّ من طموحه المعرفي ،لكنه لم يستجبْ. فاكتفت بصداقته. تكتب إليه ويكتب إليها .

ج - أثيرة المغربية :

طالبة بكلّية الآداب بالرباط، تعرّف عليها الأستاذ العراقي سليم الهاشمي وانجذب إليها لأسباب خاصّة به نورد بعضها كما باح الهاشمي. أرملة طبيب القلب المغربي الجراح الذي اغتيل بالقصر الملكي .(ما الذي جذبني إليها ؟ لا شكّ في أنّ الحزن المتدفّق من عينيها له مفعول السحر عليّ.

أهو الحزن المترسب في داخلي جعلني أتجاوب مع حزن عينيها الكحلاوين؟ أم أنني ظننت أنّها في حاجة إليّ بعد أن أخبرتني بمصابها ؟). وتحوّل هذا الانجذاب إلى حبّ جارف ملك عليه قلبه ولسانه وكاد يفقده عقله. واستفحال الحب في نفسه يذكّرنا بقصّة قيس وليلى. (حبك يا سيّدتي، عنقاء مغربيّة لا تضاهيها عنقاء الآشوريين التي كانت تنتفض من رمادها وتحلّق مرّة كلّ خمسمائة عام، أما عنقاء حبّك فهي ترفرف في فضاء روحي كلّ ثانية وتملأ كياني صفقا وصخبا وضجيجا. تخطفني على جناحيها وتطير في أثيريّة، تجمعني معك في وحدة شهوديّة، تفنيني فيك وتُحييني وتحرقني بلهيب الشوق ثمّ ترميني إلى الأرض معدما لا أملك سوى رماد آمالي.). كان حبّها الأقوى والأعنف. وتحوّلت إلى طيف يسكنه، عندما أقفلت جامعة الرباط وانتُدب للعمل في جامعة الرياض.

عاشت على كذبة لقّنها إيّاها زوجها الطبيب. على أنّها لا تنجب. وحين دخلت في علاقة جسديّة ذات ليلة في نزل من نُزُل الأطلس اكتشفت بعد مدّة أنّها حامل. وغمرتها السعادة فشكرته لأنه ردّ إليها أنوثتها. تخلّصت من الجنين إلى حين يستقرّ بالرياض ويأتي لخطبتها ولكنّه حين ذهب كتبت له بعد انقطاع طويل، تقول إنّها لاتستطيع أن تعيش في بلد غير بلدها. فكان الزلزال الذي بلبل فكره وأفقده الشعور بالاستقرار وصفاء الذهن ففصلته الجامعة فعاش متنقلا بين البلدان يمنّي النفس بملاقاة طيفها.(لو كنتِ أنت طرقتِ الباب، لرمّمت حطام نفسي، ولملمت روحي المبعثرة، ورسمت على شفتيّ بسمةً، وخلعت المصاريع وقلعت العتبات، وأوسعت لكِ المداخل والممرات وفرشت لكِ أهداب العين والجفن). وشخصية أثيرة هي روح الرواية وأعلى منسوبها. بها أُستُهِلّ السّرد وبها أُخْتُتِمَ وعند نهاية الرواية ترجّى الراوي الكاتب أن تفكّ وثاق يده ليكتب عنها إليها وليخطّ بدمعه ودمه كلمات تضاهي غصّته ليسوّد صفات تحكي نكبته لعلّها تقرأها يوما فترثي لحاله وتذرف دمعة يتيمة من أجله. وبين الشباب والشيخوخة «كانت حكاية حبّ أثيرة، طيفا يخفق بالقلب إلى ما لا نهاية. (إنني أحدّثك بنبض القلب وهمس الروح/ ص4 (تمنيت لو استطيع العشق بعدك يا أثيرة) ص 42. وبعد أثيرة تستمر حكاية الحلّ والتّرحال والتّيه والتشرّد وعدم الاستقرار كما يظلّ الوطن أي العراق وطنا في الذاكرة كما أثيرة ذكرى طيف لا غير.

5 – رواية «مرافئ الحبّ السّبعة» نصّ حضاري:

أقصد بالنص الحضاري النص الذي حين تدرسه تستخرج منه سمات مجتمع ما في زمن ما. تتعرّف على الأفكار والقيم والعقائد والسّلوك والعادات والتقاليد وطبيعة النظام السّياسي ونوعيّة التّعليم والصنائع والمآكل والمشارب وكيفيّة ممارسة الفرح والحزن وغير ذلك. ويمكن على سبيل المثال تقديم بعض القيم والمواضيع الواردة بمتن الرواية.

ــ مكانة النهر والنخل في المجتمع العراقي.

ــ المناخ والتضاريس في المغرب والثقافة الصوفيّة واللغة الخاصّة.

ــ المجتمع الأمريكي وثقافة الاختلاف والتنوّع وقوّة الاستهلاك وقيم العمل.

ــ نظام التعليم في أمريكا.

ــ مكانة السّود في المجتمع الأمريكي وأنشطتهم وأحياؤهم وأفراحهم.

ــ الزواج في العراق

ــ التعليم في العراق في بدايات العشرينات والثلاثينات

ــ المرأة العراقيّة بين ثقافة التقليد وثقافة التحديث.

تعدّد الزوجات عند طائفة المورمون المسيحيّة بأمريكا.

ــ تعدد الأزواج بالنسبة للمرأة الواحدة في إقليم النيبال بالصين.

ــ اليهود العراقيون في إسرائيل وحنينهم إلى العراق.

ــ معاناة الأقلية الفارسيّة المستعربة بالعراق واتهامها بأنّها المتسببة في عدم الاستقرار السياسي.

وهكذا نستنتج أن رواية « مرافئ الحبّ السبعة » هي نصّ جامع يمكن أن يوفّر لك من المعلومات ما قد توفره عديد الكتب.

6 – تقنيات الكتابة في رواية «مرافئ الحبّ السبعة»:

بين مستهلّ الرواية ص 7 (لو كنت أنتِ طرقت الباب، لرمّمت حطام نفسي، ولملمت روحي المبعثرة، ورسمت على شفتيّ بسمة وخلعت المصاريع وقلعت العتبات) وخاتمتها ص 317 (فكّي وثاق يدي

لأكتب عنك إليك، لأخطّ بدمعي ودمي كلمات تضاهي غصّتي، لأسوّد صفحات تحكي نكبتي). يتجلّى السرد بضمير المتكلم المفرد. مما يشير ضمنيا إلى أنّ الرواية رواية بوح. يقول: نذير جعفر في دراسة له عن الرواية السورية: (السرد بضمير المتكلم يوهم بتطابق أو بتماهي صوت الراوي مع صوت المؤلف الحقيقي في الواقع كما يوهم بواقعيّة التجربة وحقيقيّة الأشخاص). غير أنّ هذا الاستنتاج ليس نهائيّا إذ كثيرا ما يتحوّل من السرد بضمير المتكلم أنا إلى السرد بضمير المفرد الغائب هو. وهنا يكون «أنا» هو نفسه «هو». وهذا التحوّل من الأنا إلى الـــ «هو» كثيرا ما يكون من فقرة إلى أخرى وليس من فصل إلى آخر. وكأنه اختيار فنيّ، الغاية منه تغيير إيقاع السرد من ناحية من المتكلّم إلى الغائب ومن عالم الذات إلى عالم الآخر. أو بعبارة أخرى من الداخل إلى الخارج وفي هذا يتمّ نوع من التكامل إذ يتمّ إنطاق الشخصيّة ودفعها إلى البوح في مواقف معيّنة ووصفها وتوجيهها والحكم عليها من الخارج في مواقف أخرى وهو ما يسمّى بالسرد المحايد. والهدف حسب رأيي هو إخراج المضمر ووصف المظهر. ولعلّ الرواية في قسم منها هي رواية سيرة ذاتيّة. ويأتي ضمير المخاطب المفرد المؤنث في المرتبة الثانية أهمّية وربّما استعمالا. إذ يتعلق بشخصية أثيرة المغربيّة حبيبة سليم الهاشمي وشخصية الأمّ وهما شخصيتان قريبتان من القلب. وكذلك يستعمل ضمير الغائب المفرد المؤنث هي كوجه ثان لأنتِ. ويمكن ربط الضمائر بالشخصيات التي تحيل عليها.

الضمير... ما يحيل عليه.

أنا ... يحيل على الكاتب / وسليم الهاشمي

هو... يحيل على الكاتب وسليم الهاشمي من ناحية / وعلى الأب/ الجدّ / زكي / كاكا يارا محمد/ أحمد من ناحية أخرى.

هي... تحيل عل أثيرة / الأم من ناحية / سوزان/ أمّ سوزان من ناحية أخرى.

أنتِ... تحيل على أثيرة أولا وعلى الأمّ ثانيا من ناحية وعلى كلّ من تربطها بسليم الهاشمي علاقة حبّ أو عاطفة من ناحية أخرى. ويواصل نذير جعفر حديثه حول السرد بضمير المتكلم قائلا: (تكون شخصية المتكلّم شخصية مركزيّة فيه أو شخصية مشاركة في صنع أحداثه وهذا ما يسمح بتأويل خطابه بوصفه خطابا للمؤلف وتحديد وجهة نظره بوصفها وجهة نظر المؤلف نفسه). وهنالك في هذه الرواية قرائن مرجحة على أنّ سليم الهاشمي هو علي القاسمي في كثير من سيرته.

7 - هل في رواية مرافئ الحبّ السبعة تعدّد الأصوات؟

وعن تعدد الأصوات يقول نذير جعفر: (إن هيمنة الراوي - سواء أكان متكلّما أم غائبا - على البرنامج السردي برمّته، بوصفه راويا واحدا يتحدّث باسمه وينوب عن غيره يحرم النصّ من تعدّد الأصوات والنّبرات ويجعل من الرّواية ذلك الفن «الاركسترالي» مجرد عزف منفرد. أما عندما تتعدّد الأصوات فإنّ الراوي المتكلّم أو الغائب أو المخاطب يسمح لغيره من الشّخصيات بالكلام بما يتناسب مع منطوقها وكينونتها النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة داخل النّص. وهنا يتحرر البرنامج السردي من الهيمنة الأحادية ويغتني بالتنوّع الذي يقارب الحقيقة النسبيّة من مواقع مختلفة، ويترك بذلك مجالا للشّك والالتباس والتّأويل ممّا يسمح بتعدّد القراءات والرؤى والمواقف).

وانطلاقا من هذين التعريفين للراوي المهيمن وتعدد الأصوات الناتج عن تعدد ضمائر السرد يمكن أن نقول إن هذه الرواية تستخدم تعدّد الأصوات الناتج عن تنويع الضمائر من ناحية (أنا، أنتَ، أنتِ، هو، هي) وتوظيف رواة آخرين يمكن ردّ بعضهم إلى الضمائر السابقة الذّكر كـ الأب والجد وسوزان وأم سوزان وحميدة ووالد سوزان وكاكا يارا محمد وجونتان الأفريقي الأمريكي وغيرهم. ورغم ذلك تبقى الهيمنة لضمير المتكلم أنا لأن خطابه ارتبط بالتوجّع والحسرة والشاعريّة والغنائيّة أوّلا ولضمير

المخاطب المفرد المؤنّث ثانيا والذي تربطه صلة روحيّة بالمتكلّم فهو إما حبيبة أو أم. ومكانتهما في القلب. وإذا تعلّق السّرد ببقيّة الضمائر كان موضوعيا، هادئا، رصينا، عقلانيا. وإذا مزجت صوت العاطفة مع صوت العقل في هذه الرواية حصلت على خطاب متوازن.

8 – الوصف في الرواية :

الوصف في الرواية من أجمل ما تقرأ. وأساسه التشبيه. ويحيل المشبّه به على الطبيعة ومكوناتها أو عناصرها. فكثيرا ما يعمد الكاتب وهو يصف المرأة إلى تشبيه صوتها أو همسها أو حركتها أو قامتها أو رضابها أو أسنانها أو عينيها أو وجنتيها أو خدّيها بالورد والطير والغزال والنسيم والماء والهواء وشذى الأزهار. ويدلّ هذا ربّما على أن تركيبة علي القاسمي تركيبة ملتصقة بالطبيعة وكأنّه كائن ترابي ينتعش بالماء ويتأثر بالجفاف في معناهما المجازي. ومردّ ذلك قد يكون أيضا انطباع محيط ريفي، يتوفر على الخضرة والماء والطّير والثّمر والشجر والحيوان ومشاهد الطبيعة الخلابة في نفسه وجدانه. (وفي لحظة خاطفة تنثرين الحلّ على فراشي كقطرات المطر، كبذور الزهور النديّة، كأجنحة الفراشات الملوّنة. فيتربّع في جوانحي الحنين، وتورق في أعماقي المحبّة، وتنمو حقول الفرح والأقحوان على ضفاف الروح، وتستحمّ عصافير جذلى بعطر الربيع ونور الشمس).

9 – هل يتفكك السرد في رواية الشخصيّة ؟

وأنت تطالع هذه الرواية منغمسا في شاعريّتها التي تسمو بالنثر إلى مستوى الشعر تتفطّن إلى أن الراوي المهيمن (ضمير المتكلّم المفرد المذكّر) يفتح أمامك نوافذ، لا كوات، تفتح بدورها على شخصيات قريبة من النفس لصلة الحبّ والإعجاب في حالات التداعي. وعندما يتعلّق الأمر بالحنين إلى بعض الشخصيات التي انبهرت بها الأنا ونفخت فيها نفحات من الجمال والمروءة والحبّ والعلم والقيم، كالأم والأب والجدّ وأثيرة ووداد وسوزان وغيرهما، ينتج عن هذه النوافذ كتابة فقرات أو صفحات عديدة تحوّل الشخصية من شاهد على موقف إلى موضوع. فتصبح هذه الشخصية موضوع اهتمام مفرط يعطّل أحيانا حركة السرد ويساهم في إبطاء نسقه ويقع تناسي الحكاية الأم التي هي العمود الفقري للرواية. وأعتقد أن هذا الإسهاب في وصف بعض الشخصيات يدل على بعض الأبعاد، أهمّها :

انجذاب الأنا إلى كلّ ما هو حميمي انجذاب العشاق والمريدين، ممّا يساعد على الراحة النفسيّة ويحاول أن يجعل من الشخصيات التي ارتبط بها الراوي المتكلّم شخصيات قدوة ومركزا وأصلا. وقد تدلّ في جانب منها على رغبة الكاتب نفسه في إحياء ذلك الماضي البعيد الذي ساهم في تشكيل وعيه الحاضر.

حضور اللّسانيات في التّنظير الأسلوبيّ العربيّ المعاصر
دراسة في نقد النّقد

غنية بوضياف/جامعية، الجزائر

■ إنّ الدّارس لتاريخ النّقد يجده تاريخ علاقة إشكالية بين وضعين : وضع العلم ووضع الفنّ الماثل في الأدب، لذا كان النّقد يعقد علاقة وثيقة بين العديد من العلوم كعلم النّفس وعلم الأدب وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها.

وفي هذه الدّراسة، نحاول الكشف عن شكل تمثّل أحد هذه العلوم وهو علم اللغة في التنظير النّقديّ الأسلوبّي العربيّ، إذ يعدّ مصطلح الأسلوبية من أهمّ المصطلحات التي راجت في السّاحة النّقدية والتي راح العديد من النّقّاد

يعتمدون عليها كثيرا في تحليل النص الأدبي، وبذلك يتضح لنا أن العلاقة بين النقد الأدبي واللسانيات لها مظهران : مظهر يرجع إلى السّلف ويتمسك بنهجهم في دراسة الأدب وهم الذين يقولون بالأصالة النقدية، ومظهر آخر يقر بالتنظير وبعلاقة النقد باللسانيات خاصة عند الذين انحازوا إلى النص وابتعدوا به عن مجال التاريخ والايديولوجيا ليلجأ الناقد الأدبي إلى آليات تمكنه من الدخول إلى أغوار النص وعوالمه واكتشاف تشكيله بصفته فعل خلق باللغة وعبر اللغة. (فنظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث تنطلق من الإقرار بحتمية الاستكشاف اللساني في فحص الحدث الإبداعي وما يقرّره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي) (1).

ومن هنا أصبح اللجوء إلى اللسانيات بصفتها نموذجا لدراسة الكلام عاملا من العوامل التي تكسب النقد (مقومات التجدد والحداثة) (2). وأقوى مظهر حددته علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة كان مقرونا بعلم (الأسلوبية)، حيث استفادة هذه الأخيرة من علم اللسانيات الذي أرسى دعائمه العالم السويسري (دوسوسير) والذي تتلمذ على يديه أحد أعمدة الأسلوبية هو (شارل بيلا) آخذا بالمفاهيم اللغوية اللسانية ومحاولا اتباع نهج جديد ينحرف به عن مسار أستاذه، لذا بقيت الأسلوبية متكئة على علم اللغة رغم محاولتها الاستقلال عنه. يقول المسدي (الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من علم اللسان)(3)، من هذا المنطلق أصبح النقد الأدبي موضع نقاش إذ نجده في بعض الأحيان شاملا للأسلوبية وأحيانا أخرى مانعا من الدخول فيها أو مانعا لها من اقتحام مجاله ،مما أدى إلى ظهور أفق آخر للنقد الأدبي يتوجب على

الناقد معرفته والعمل به وقد حدده أحمد درويش على النحو التالي (4):

- ينبغي على النقد أن يكون داخليا و أن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

- إنّ جوهر النص يوجد في روح مؤلفه لا في الظروف الخارجة عنه.

- على العمل الأدبي أن يمدّنا بمعاييره الخاصة لتحليله.

- إنّ اللغة شخصية المؤلف وتظلّ غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يمتلكها.

- إنّ العمل الأدبي، بصفته حالة ذهنية، لا يمكن الوصول إليه إلاّ من خلال الحدس والتعاطف.

ونفهم ممّا سبق أنّ درويش يركّز على النص في ذاته، ملغيا كل الأمور الخارجة عنه، فالنص وحده لاغير، يتيح معايير التحليل للقارئ. وهذا ما جعل النقاد يبحثون في علاقة النقد بالأسلوبية من ناحية الاتفاق والاختلاف، إذ نجد فتح الله أحمد سليمان يعرّف الأسلوبية بقوله :

(علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف) (5). مما جعل العديد من النقاد الأسلوبيين يرون أن العلاقة بين النقد والأسلوبية هي علاقة اختلاف، بل منهم من تنكّر للنقد الأدبي إذ نجد خليل البدراوي في دراسته لأسلوب طه حسين يقول : (العمل الذي أقوم به لا يعدّ من المباحث الأدبية بلاغية أو نقدية، وإن كان يخدمها، وإنما هو عمل لغوي يدخل ضمن دراسات علم اللغة) (6). وبهذا القول الذي قدمه البدراوي نجده ينفي صفة النقد على الخطوات التي سلكها في التحليل ليضمها إلى علم اللغة وليحذو بذلك حذو العديد من النقّاد الذين يقرّون بالصلة بين علم الأسلوب واللسانيات، معتبرين أن الأسلوبية اشتقت من رحم اللسانيات وترعرعت في ظلها إلا أنها بدأت، بعد ذلك، في التطور والتحول. وعلى الرغم من كل المحاولات التي سلكتها الأسلوبية للانعتاق والاستقلالية فإنّ بعض الباحثين ظلوا يعتقدون أنها تفرعت عن النقد الأدبي (7)، جاعلين من العلاقة بين النقد والأسلوبية علاقة تقارب وتداخل واحتواء لتكون الأسلوبية قد (ولّدت صلتها بالأدب مذهبا في ممارسة النص جديدا أطلقوا عليه الأسلوبية (علم الأسلوب) يرجى من ورائه احتواء الكلم الأدبي وجعل النقد فنا من أفنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو إلى الدهشة)(8)، أي أن الأسلوبية لها القدرة على أن تحتلّ مكانة النقد، و أن تحيط بموضوعه وترمم نقائصه، ليطالعنا عبد السلام المسدي بموقفه المتمسك بالنقد، جاعلا منه الأصل والشجرة التي تفرعت عنها الأسلوبية يقول :(الأسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر وصاحب الأثر) (9) ليكون موضوع الأسلوبية هو النص وصاحبه لا غير، إلاّ أنّ الدّارس لهذا القول يتبين له أن هذا التصور لا يليق بكل أنواع الأسلوبية، بل يمكن أن يتوافق مع نوع واحد فقط هو أسلوبية التعبير، أو ما يطلق عليه أسلوبية الكاتب.

وعلى الرغم من كل الجهود التي بذلها النقاد لإخراج الأسلوبية من دائرة علوم اللغة إلا أنها بقيت في مضامينها، تعتمد اللغة عنصرا مشرقا، يقول المسدي : (اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين، فهي للألسنية موضوع العلم ذاته، وهي للأدب المادة الخام شأنها شأن الحجارة للنحات والألوان للرسام والأصوات لواضع الألحان) (10).

ومن هذا المنطلق نفهم أن اللغة هي النبض الذي يخلق الحياة في كل فن بحسب مادته الخام التي تبني لحمته وتشكل هيكله وسداه ليخرج في صورته النهائية. وهكذا فإنّ الأسلوبية تنهل من معين اللغة الذي لا ينضب بما يحقق الاكتفاء الذاتي لها، ولمّا كانت الأسلوبية تنشد الموضوعية العلمية والصرامة المنهجية

فقد راحت تأخذ من اللسانيات آليات تحليلها والاقتداء بمبادئها، كون الألسنية لها من الانضباط المنهجي ما أهّلها لأن تكون علما مضاهيا للعلوم الصحيحة (11).

ويضيف شكري عياد الرأي نفسه، مؤكدا استناد علم الأسلوب في نشأته وتطوره إلى علم اللغة وكان مجرد فرع تابع له ولم يتفق له التخلص من هذه التبعية أو عقاله منها) (12)، ذلك أن الأسلوب هو الشخص في تعالقه الدائم مع زاده اللغوي ما يطرح ضمنيا تبعية الأسلوب لعلم اللغة ، إذ لم تستطع الأسلوبية أن تحيد عن هذا العلم لتبقى (وصفا للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة) (13). أي أننا لا نستطيع أن نهتدي إلى مكامن النص الأدبي ما لم نحلل علاقته اللغوية ونستكشف قيمتها التعبيرية ، ليقابلنا فتح الله أحمد سليمان برأي يقرّ فيه بالاختلافات بين الأسلوبية والنقد يقول :

(الأسلوبية علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف) (14)، وهو هنا يوجب على الأسلوبيّ ألاّ يدّعي صفة الناقد، بل عليه الالتزام بنموذج علم يقف وراء أسلوبيته لا يعنى بنظريات الأدب أو تاريخه أو مرجعيته ، لأن النص الأدبي ليس له صفة أدبية متحكمة في النظر إليه، بل له لغة ذات خصائص نوعية تسلط عليها قواعد النموذج اللساني.

أما حمادي صمود فيطرح سؤالا إنكاريا لا يدع فيه مجالا للشك في أن الأسلوبية لا يمكن أن تجد أطرها في النقد الأدبي بل في مجال اللسانيات والنماذج اللسانية إذ يقول : (هل يستقلّ علم بموضوع إذا لم يستقل بمنهج، وهل يمكن للأسلوبية أن تحقق غايتها من الظاهرة الأدبية باستعمال منهج علوم اللسان) (15).

وتمتد الإجابة على هذا السؤال الإنكاري بحقيقة مفادها أن الأسلوبية لا يستقيم عودها ولا يفصح لسانها ما لم تتخذ علوم اللسان حقلا خصبا لها ، إذ يضع الناقد حمادي صمود النقد بعيدا عن الأسلوبية، ليقرّب بين هذه الأخيرة وعلم اللغة كأساس للدراسة والتحليل في النصوص الأدبية.

من جهته يرى المسدي أنّ الأسلوبية لم تبلغ درجة الاكتمال الذي يجعلها في مصاف العلم، وهو أميل إلى القول بأنها تعانق العلوم اللسانية، وذلك لعدم فصلها بين الشكل والمضمون، مركزة على النص في ذاته، فالأسلوبية (تتحدد بكونها البعد الألسني لظاهرة الأسلوب، طالما أن الجوهر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغته الابلاغية ، ويتدقق هذا التعريف ذو البعد الألسني شيئا فشيئا حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته... وسيُقصر التفكير الأسلوبي نفسه على النصّ في حد ذاته، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية) (16).

كما يلتقي شكري عياد مع الدارسين السابقين في القول بأن إفادة الأسلوبية من مبادئ اللسانيات وإجراءاتها أمر طبيعي، بل ضروري حتى نأمن الأحكام الانطباعية الجائرة في كثير من الأحيان، إلا انه رغم كل ذلك يصرّ على ضرورة الفصل بينهما وإلا انتفت خصوصية الأسلوبية، وانعدم ما تتحدد به كمبحث متميز عن اللسانيات، موضحا أن اللسانيات تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها، بصرف النظر عن الوظائف التعبيرية للرسالة، فيما تلتقط الأسلوبية هذه الوظائف (المرتبطة بالتأثير الانفعالي في المتلقي وما يترتب عليها من توصيل شحنة انفعالية) (17). اذ نجد علم اللغة يتحرك ضمن إستراتيجية مقننة تحكمها ضوابط نحوية، في حين أن الأسلوبية تمارس الانزياح وخرق ترسانة التركيب النحوي. وهذا ما يقرّ به صلاح فضل، إذ يرى أن علم اللغة ينصرف إلى دراسة الشفوي، في حين يعنى علم الأسلوب بدراسة النصوص المكتوبة بمختلف أنواعها، مقصيا من مجاله جميع أشكال

المنطوق، فالخطاب الشفوي يرمي إلى التعبير المباشر عن الحاجات وتبليغ المقاصد بأقرب السبل وأبسط الوسائل، من ثم كان نزوعه إلى العفوية، فيما يخضع الثاني (المكتوب) لمواصفات وسنن بيانية وجمالية تبعده عن العفوية وعن النزوع إلى تبليغ الرسالة تبليغا مباشرا نفعيا (18).

إلاّ أنّ صلاح فضل لا ينفي متانة الروابط القائمة بين الأسلوبية واللسانيات، و بأن تلك تستمد من هذه معاييرها وتوظف مبادئها المنهجية حتى عدّت فرعا جزئيا منها، تخضع لشروطها العامة في التحليل (وتقف في معظم الحالات إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها) (19).

وصفوة القول إنّ الأسلوبية هي مشروع إغرائي تزداد فاعليته على بساط اللغة وباللغة، فهي منهج نقدي يستقرىء المتون الأدبية، وفي الآن ذاته هي امتداد للمدّ ألألسني رغم كل محاولات التمرد والتجاوز لخلق علم مستقل بذاته، إلا أنها مازالت تنهل من اللغة وتتحرك ضمن قواعدها وضوابطها، بيد أنها، عند ثلة من النقاد، هي منهج نقدي له آلياته الحادة في تعامله الجاد مع النصوص. ومن هذا التركيب يستقيم الرأي في اعتدال يعكس ائتلاف الأسلوبية مع علم اللغة وآليات النقد، أي أن الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب، فهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معا.

الهوامش والإحالات

1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، 1983، ص 42.
2) نفسه، ص 35.
3 - نفسه، ص 38.
4) أحمد درويش، «الأسلوب»، مجلة فصول، ع 1، مجلد 15، الهيئة المصرية العامة، مصر، ديسمبر، 1984، ص 67.
5) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية، 1990، ص 30.
6) خليل البدراوي، أسلوب طه حسين، دار المعارف، 1982، ص 38.
7) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 32.
8) حمادي صمود، في نظرية النقد، نادي جدة الأدبي، 1990، ص 195.
9) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 48.
10) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977، ص 42.
11) ينظر، محمد الناصر العجمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1 1998، ص 153.
12) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، منشورات أصدقاء الكتاب، ط 11، 1992، ص 22. 23.
13) عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 44.
14) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 30.
15) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي، جدة، 1990، ص 208.
16) عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 30.
17) شكري محمد عياد، « الأسلوبية الحديثة » مجلة فصول، ع 1، الهيئة المصرية العامة، مصر، يناير 1981، ص 124.
18) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الآفاق، بيروت، 1985، ص 114.
19) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 115.

مصطفى خريّف : التّأثّر والتّأثير

أصيل الشابي/ باحث، تونس

■ تمهيد :

الفنّ ميزة أساسيّة تضفي على الحياة بأبعادها المختلفة ألقا لا يمكن مقاومته، وهي بالنسبة إلى المجتمعات والشعوب بمثابة الرصيد الحقيقي الذي تقاس به متانة الثقافة، ولهذا يحاط الفنّان بهالة الفخر، ولا أدلّ على ذلك من استذكارنا ـ ضمن سياق الاعتداد بالنفس ـ لمنجز أسلافنا على اختلافه، وهكذا فإنّنا نحتفل بذكرى الشاعر والفنّان مصطفى خريّف المولود في سنة 1909 ضمن كوكبة مبدعين راسخين في الإصلاح والوطنيّة أعني أبا القاسم الشابّي والشيخ الفاضل بن عاشور وعلي الدوعاجي.

و لاشكّ أنّ التطرّق إلى موضوع من هذه الشاكلة له أهمّية خاصّة لأنّه يطرح أسئلة كثيرة متّصلة بالكتابة عموما وكتابة الشعر خصوصا سواء على أيّام شاعرنا وفي زمنه أو على أيّامنا نحن، والجامع بينهما أنّ وضع الشاعر لم يكن أبدا في يوم من الأيّام مستقلاّ وحرّا، وإنّما على العكس من ذلك خاضعا خضوعا ـ وهذا طبيعي ـ لجملة من المؤثّرات تماما كما أنّه ـ في المفترض ـ يتيح تأثيرات تكشف عن مداه وتعبيراته ومضامينه ورؤاه.

لنقل اليوم إنّ مصطفى خريّف يمنحنا من جديد ـ تماما كما كان حيّا ـ فرصة الخوض في الشعر والأدب، أي تلك الكتابة العميقة وذات المغزى وبالغة الخصوصيّة وذات البلاغة التي تتفوّق على مجرّد النظم أو التحبير المفصول عن التأمّل والحساسيّة المرتفعة القيمة، ولكنّ الأهمّ من ذلك هو إقرارنا من البداية أنّ شاعرنا لا يفعل ذلك بمنأى عن محيطه الاجتماعي والثقافي والحضاري في إطار ما يعرف بلعبة التأثّر والتأثير التي يتوقّف عليها ظهور الكاتب أو عدم ظهوره وبقاؤه أو عدم بقائه وحياته أو مماته، إذ أنّ الفنّان ابن بيئته على حدّ عبارة الروائي الألماني الشهير توماس مان بما يعني أنّه في مثال شاعر من طينة شاعرنا لطالما التحم بالواقع وخاض فيه لا مناص ـ ضمن مقاربة ما ـ من النظر في التأثيرات كما في المؤثّرات لبناء صورة الشاعر في المحيط الذي هو مجالها الأرحب.

المؤثّرات:

إنّ البحث في المؤثّرات أمر في غاية الأهمّيّة، فتأصيل النصوص أو منجز الفنّان يستلزم ذلك، فالفنّ عموما والأدب خصوصا ليس ظاهرة آتية من فراغ، وإنّما يمكن ربطها بما يفسّرها ويضيئها ويمنحها خصوصيتها وفرادتها العالية والمؤثّرة، وفي مثال مصطفى خريّف تكتسي مؤثّرات متنوّعة جاذبيّة خاصّة وتمارس إغراء لكلّ دارس، لكنّه من المفيد التذكير أنّ فترة ما بعد الحرب العالميّة الثانية طالت بظلالها حياة الرّجل بكلّ ما حملته من مصيريّة للشعوب المستعمرة، ومنها الشعب التونسي في زمن كان فيه الاستعمار مهيمنا على النفوس والتطلّعات الوطنيّة الحرّة.

قد يقال إنّ المكان هو سرّ تميّز مصطفى خريّف، فقد توزّعت حياته على مكانين لكلّ منهما سماته الفارقة، فكانت ولادته بنفطة بالجريد التونسي وهي بيئة محافظة مفتوحة على الصحراء، ومسيّجة بالأسوار والقرابة الدمويّة والعاطفة الاجتماعيّة القويّة المفعمة بالأنفة والتحدّي، ولكنّه انتقل في ما بعد إلى تونس العاصمة إذ هاجر أبوه الشيخ ابراهيم خريّف إليها سنة 1920، لتشرع الأبواب في الحاضرة المنفتحة على التيّارات والهوامش والحساسيات المختلفة والهائلة.

ورغم ذلك لا أعتقد أنّ علاقة المكان بالشاعر محكومة بصرامة المنطق، بحيث يغدو معها المكان مكيّفا لعبارة الشاعر، وهذا يفسح في المجال لاعتقاد آخر مفاده أنّ الشاعر سرّ الأصوات التي أتاحها له المكان، وهذا هو ـ تحديدا ـ ما يجعل مرئيّا هذا الظهور اللاّفت وأكاد أقول المثالي لصوت الشيخ ابراهيم خريّف الذي ارتبط اسمه من الناحية العمليّة بتأسيس أكبر الزوايا في نفطة لقراءة القرآن وإيواء أبناء السبيل نائيا بها عن الشعوذة والتدجيل ممّا شاب زوايا أخرى كثيرة، بل إنّ الرّهان كان فيها على العلوم اللّغويّة والدينيّة، في حين ارتبط اسمه من الناحية المعرفيّة بمخطوط[المنهج السديد في تاريخ أهل الجريد] بما عناه ذلك من تطرّق لتاريخ الجريد وبحث في خفايا مجتمع قوامه العروش، دون أن نتغاضى عن ديوان شعريّ ومقالات في الإصلاح تأثّرت خطى الإصلاحيين الكبار كجمال الدين الأفغاني ومحمّد عبده و رشيد رضا.

لقد مارس صوت الشيخ ابراهيم خريّف تأثيرا منقطع النظير في وسطه الأسريّ، فجلّ أفرادها مغرمين بالأدب والشعر، فالبشير خريّف المولود في سنة1917 من أشهر كتّاب القصّة القصيرة والرواية في تونس في النصف الثاني من القرن العشرين، ومحمّد الناصر كان محبّا للأدب ومبادرا في مسارات ثقافيّة، وأمّا ابنتاه فكانتا شاعرتين تنظمان الشعر بالعاميّة، وأمّا مصطفى فقد أقبل على الثقافة بأنواعها.

لقد وفّر الأب ـ وفق ما سبق ـ المهاد الثقافي لمصطفى خريّف الذي منه ولد ذلك الأفق أمام الشاعر، وما كان ليولد ذلك الأفق أصلا لولا الشيخ ابراهيم الذي بنى كتّابا بجانب منزله في نفطة جعل فيه مؤدّبا اختصّ بتعليم أبنائه، وهكذا نشأت روافد نستطيع إجمالها في ثلاثة: أوّلها الرافد اللّغوي وثانيها الرافد الأدبي وثالثها الرافد الفكري الإصلاحي.

ولهذا ربّما من الجدير قراءة تجربة شاعرنا كما عرف عند الباحثين من حيث هي تجربة أحد أبناء النخبة في ذلك الزمن، وليس من جهة اتّصالها بالشخصيّة معزولة، لأنّ العصاميّة غير مطروحة بالمرّة، كما أنّ الغربة بمعناها الكبير لا المكاني غير مطروحة في ظلّ الحميميّة المعبّرة عن الالتحام بالناس والعواطف وحبّ الأرض إذ «كان المكان المحبّب لسيدي مصطفى هو السقيفة التي تشرف نافذتها على الشارع الرئيسي للقرية، هناك كان يشاهد الغادين والرائحين... ويستمع إلى أغاني الواردات أو الرّاجعين من الواحة، أو يحادث من يجلس إليه من الأهل، وكثيرا ما كان يسبح في غيبوبة

صوفيّة . . فيأخذ كنّشه ويكتب ما يخطر بباله من أحاديث أو أشعار» (1) .

وهذا أمر يتوقّف عنده، فقد تميّز مصطفى خريّف بما يمكن أن نسمّيه قوّة الإنصات، وهي القوّة التي تجعل ما حوله مسموعا، ولكنّ أمرا بهذا القدر وهذا النوع لا يكون إلاّ في متناول شخصيّة تملك قبل كلّ شيء حساسيّة مختلفة، تلك هي حساسيّة الفنّان القادر على التفاعل مع محيطه، بل واستنطاقه، ثمّ تلك هي حساسيّة الفنّان الذي ينتقل من بيئة محافظة إلى أخرى منفتحة، فيشتدّ تفاعله مع ما حوله من مشائخ جامع الزيتونة دون أن يمنعه ذلك من التأثّر بتيّار التجديد العالمي من خلال مترجمات الأدب الغربي ممّا قام به الزيّات وطه حسين والعقّاد والمازني، ومن خلال المهجريين المستلهمين للثقافة الغربيّة عبر لغتهم العربيّة.

وفي ذلك الخضمّ من التفاعلات في ذلك الزمن الذي لم يكن مهمّا فقط، وإنّما مفترق طرق تتقرّر عنده مصائر شعوب، وتمتحن ضمنه طموحاتها وآمالها في الحرّية، بدا الحسّ الاجتماعي بإحالاته الثريّة على أصوات الشابّي والحدّاد والدوعاجي وبيرم التونسي والكبير محمّد علي الحامّي، وكذلك الموروث الحضاري الأندلسي، إذ لا يمكن بحال من الأحوال نسيان أنّ مصطفى خريّف حينما أقام بتونس العاصمة أقام في حاضرة صبغها الأندلسيون بسماتهم على نحو كبير في الملبس والصناعة والعمارة واللّهجة والمأكل والأدب والفقه، وإلاّ كيف يتسنّى لنا تفسير تلك العلاقة التي جمعت بينه وبين خميّس الترنان أحد أكبر روّاد فنّ المالوف.

والغريب في الأمر أنّ اهتمام الدارسين بشاعرنا ترافق ـ رغم الإشارات والهوامش ـ مع إغفالهم لأهميّة ما مارسته الأمّ وهي تونسيّة من العاصمة في ذهن ابنها وسلوكه ووعيه، وهي ناحية لو وقع تقصّيها لأبانت عن التأثّر بعامل الثقافة الأندلسيّة التي هي جزء من الثقافة المغربيّة، أبهرت الغرب والشرق وأسّست لنفسها مراجع واضحة وراسخة.

التّأثير:

من الواضح أنّ مصطفى خريّف شارك بطريقة مميّزة في الشأن الثقافي في النصف الأوّل من القرن العشرين وإلى اليوم، ويستند مثل هذا الإقرار إلى منجزه الأدبي أي الشعري والغنائي والقصصي والفكري الذي تركه لنا، أي تلك المدوّنة المتنوّعة والثريّة التي لم تختصّ بتوجّه أحاديّ رغم غلبة لقب الشاعر على الرجل دون غيره من الألقاب.

وهذا ـ ربّما ـ ما تبيّنه شهادته على نفسه في مقدّمة ديوانه الأوّل «الشعاع» في سنة 1949 إذ قال: [نشأت وتعلّمت على غير نظام، بل كانت حياتي ومشاعري مثالا رائعا للفوضى، واجتماع النقائص وائتلاف الأضداد، فلست أصلح أن أكون قدوة على ما أرى] (2). هذه شهادة في غاية الشجاعة تقرّبنا إلى شخصيّته التي قلنا سابقا إنّها خاضت في محيطها ولم يقتصر الأمر على مجرّد التعايش، فقد نأى بنفسه عن الادّعاء وبنفسه وقف على حدود تجربته من منظوره الخاص، وأمّا نعته لحياته بالفوضويّة فهو تفسير لتعدّد المسارات التي انطلق فيها بالتوازي مع المتغيّرات الحاصلة من حوله، وهي متغيّرات حضاريّة في حقبة مفصليّة ذات علاقة بجميع المستويات، وما كان لمثقّف كمصطفى خريّف أن يكون على هامشها.

وإذا نظرنا إلى مجال الشعر فلابدّ من ملاحظة عدم إيمانه بالممارسة الشعريّة في إطارها العام حتّى تكون جديرة بتسمية الشعري، ممّا جعله يعارض « شعر الزور» القائم على القول المبتذل والتكلّف، فالشعر عنده «لسان القلب» ، وهكذا لا يمكنه أن يكون وليد

المناسبات، لأنّ ذلك يحيد به عن حقيقته المرتبطة بالتجربة والحياة، وهو لذلك كون له دلالته الكبرى التي تتجاوز ما هو ظرفي ونفعي.

ولئن استند الشاعر إلى ثنائيّة الإمتاع والإفادة من ناحية المنظور فقد أراد تصحيح وضع الشعر من الناحية الاجتماعيّة حتّى لا يكون مجرّد ذريعة لنظم الناظمين، وإنّما ليرتقي إلى مرتبة الفضيلة التي تنطوي على عمق وتقوم إلى جانب البيان المتقن الذي من فرط إتقانه يتناسب مع الطبع على الخيال المعجب.

وقد استتبع ذلك كلّه إسهام مصطفى خريّف صحبة الشابي والطّاهر الحدّاد وعلي الدوعاجي، وسائر أترابه من جماعة تحت السور في النهضة الأدبيّة، ولا شكّ أنّ ذلك اندرج في سياق الحفاظ على قيمة الأدب والحرص على دوره ووظيفته، وقد يقول قائل منطلقا من قول الشاعر:

حبّذا الشعر للزّمـــان يسجّل

يومك السابق الأغرّ المحجّل

إنّه لم يكن هناك من غرض في أفق الزّجل غير التسجيل وما يحيل عليه ذلك من مجرّد الوعظ والإرشاد، غير أنّ هذا لا يرتضى لشاعرنا لأنّه رأى دائما إلى المثل الأعلى ـ بالضبط ـ من باب السموّ بالنفس وما يتطلّبه ذلك من طاقة الفنّان ومقدرته المتفوّقة كما أقرّ الأستاذ كمال عمران(3).

والذي لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا ذلك الصوت الإصلاحيّ، والذي هو عند مصطفى خريّف ـ ربّما ـ تعبير عن نظرته إلى الواقع وهوسه به، فالذات الشاعرة عنده لا تستطيع القفز فوق واقعها، وهكذا فإنّه لم يستطع أن يؤدّي عن تجربته بطريقة واحدة أو بأسلوب أحاديّ لأنّه أديب [متعدّد](4) بعبارة الأستاذ مصطفى الكيلاني، ممّا جعله يحذّر من قراءته قراءة[مجتزأة قد تؤدّي إلى نتائج مبتسرة إذا لم نبحث في المشترك القائم بين ألوان الكتابة المذكورة](5)ولهذا ـ تحديدا ـ اعتبرت في موضع سابق أنّ مدوّنة الزّجل ذات سياقات وميولات وهوامش، لذا فإنّه إذا تجاوزنا شعره الفصيح في «الشعاع» و«شوق وذوق»(6)وكذلك عاميّه وتلك المعارضات كمعارضة «ياليل الصبّ» للحصري بعين الاعتبار نجد إسهامه في مجال الصّحافة المكتوبة والمسموعة، فهو مؤسّس جريدة الدستور التي اتّخذها نافذة للنّضال بطريقة ما ضدّ المستعمر الفرنسي، وقد قال في عددها الأوّل:[العنوان الذي اخترناه لها يفصح عنها أتمّ الإفصاح، فالدستور هو رمز الأماني الوطنيّة بأوسع معانيها وأبعد غاياتها، نحمل مع رجال الحزب الدستوري قسطنا في الجهاد ونضرب مع الوطنيّين الأحرار بالسهم المستطاع].

هذه الجذوة التي تشير إلى مصطفى خريّف تحضر أيضا في معاركه الداخليّة كما هو الشأن حينما ناصر الطّاهر الحدّاد بعد إصداره لكتابه «امرأتنا في الشريعة والمجتمع»، وكان ذلك بيانا لموقفه الدّاعي إلى ضرورة إعادة النظر في الموروث ونقده بما يكشف أنّه كان مسائلا لواقعه وناظرا إلى آفاق مختلفة عن واقع مجتمعه آنذاك، الرّازح تحت الاحتلال من ناحية والجهل من ناحية أخرى.

خاتمة :

مهما يكن من أمر فإنّ مصطفى خريّف ظلّ في كلّ الأحوال محافظا على بهرج اجتماعي في لباسه وحظوره بين مجالسيه وظرفه المميّز في مقاهي «باب البحر» و«باريس» مقاوما لعلله و مرضه الذي لاحقه من الصّغر فلم يرد أبوه الإثقال عليه، وممّا لا شكّ فيه أنّ تعامله مع الفنّان خميّس الترنان و الأستاذ صالح المهدي فيه دلالات واضحة على مكانته ووجهه الفنّي ذي الصلة بالموسيقى التقليديّة والمالوف.

وحينما نعود إلى الماضي نجد إشادات كثيرة بمصطفى خريّف، منها إعجاب الشيخ الفاضل إبن عاشور بمنجزه وتقديره لوطنيّته، ومنها إعجاب الناقد اللّبناني الكبير مارون عبّود محيلا إلى متانة ثقافته، ولكن ما يبقى في البال أنّ الرّجل تميّز بقدرة بالغة على التأمّل، استطاع بفضلها أن يمدّ جسورا في اتّجاهات مختلفة من حيث الأسلوب ليعبّرعن توقه إلى السموّ بمجتمعه قبل أن يتوفّى في 11 مارس سنة 1967 مخلّفا وراءه إرث مثقّف يقظ وعنيد.

الهوامش والإحالات:

1) محي الدين خريّف: صور وذكريات مع مصطفى خريّف ـ الدار العربيّة للكتاب ـ 1977.
2) مصطفى خريّف: مقدّمة ديوان الشعاع ـ مطبعة المنار ـ 1949
3) كمال عمران: بين أبي القاسم الشابي ومصطفى خريّف (حوار عن الشعر بين المبدعين) ـ الحياة الثقافيّة التونسيّة ـ العدد 217 نوفمبر 2010.
4) مصطفى الكيلاني: مصطفى خريّف الأديب المتعدّد ـن ـ م.
5) مصطفى الكيلاني: ن الدراسة ـ ن ـ م
6) مصطفى خريّف: ديوان شوق وذوق ـ دار الكتب التونسيّة ـ 1965.

جدليّـة الغـائب والشّـاهد
في رائـيّــة ابن حــزم الأنـدلســي (1)

علي الغيلوفي/باحث، تونس

■ القصيدة والظّرف التّاريخيّ :

قال لسان الدين بن الخطيب(2) : «إني وجدت بخطّــه (ابن حــزم) في خبر ذكره قال: «وقفت على أطلال منازلنا (...)، فرأيتها قد مَحت رسومهـــا، وطمست أعلامهـــا، وخفيت معاهدها، وغيرّها البلى، فصارت صحـارى مجدبـة بعد العمـران، وفيــافي موحشـة بعد الأنس، وأكاما مشوهة بعد الحسن، وخـرائــب مفزعـة بعد الأمن، ومأوي للذئاب، (...) ومكــامـن للوحـوش، ومخابئ للّصوص، بعد طــول غنيانهــا

برجال كالسيوف، وفرسان كالليوث، تفيض لديهم النعم الفاشية، (. . .) حال الدهر عليهم بعد طول النّضرة، فبدد شملهم حتى ساروا في البلاد أيادي سبا. فكأنّ تلك المحاريب المنمقة والمقاصير المرشّقة التي كانت في تلك الديار كبروق السماء إشراقا وبهجة (. . .) قد عبث بها الخراب، وعمّها الهدم، فأصبحت أوحش من أفواه السّباع فاغرة تؤذن بفناء الدنيا، (. . .) تزهّدك فيها. وكرّرت النظر، ورددت البصر، وكدت أستطار حزنا عليها، وتذكرت أيام نشأتي فيها (. . .) وأرعيت سمعي صوت الصّدى، والبوم زاقيا بها (. . .) فأبكى ذلك عيني على جمودها، وقرع كبدي على صلابتها، وهاج بلابلي على تكاثرها، وحركني للقول (. . .) فقلت (3):

النّص: (الطويل)

1 سَلاَمٌ عَلَى دَارٍ رَحَلْنَا وَغُـودِرَتْ
خَلاَءً مِـنَ الأَهْلِيـنَ مُوحِشَـةً قَفْـرَا

تَرَاهَا كَأَنْ لَمْ تُغْـنِ بِالأَمْسِ بَلْقَـعًا
وَلاَ عَمَـرَتْ مِـنْ أهلِهَا قَبْلَنَا دَهْـرَا

فَـيَا دارُ لَـمْ يُقْفِرْكِ مِنَّا اخْتِيارُنَـا
وَلَـوْ أنَّنَا نَسْطِيعُ كُنْـتِ لَـنَا قَبْـرَا

وَلَكِـنَّ أَقْـدَارًا مِـنَ الله أُنْفِذَتْ
تُدَمِّرُنَا طَـوْعًا لِـمَا حَـلَّ أوْ قَهْـرَا

5 وَيَا خَيْرَ دَارٍ قَدْ تُركْتِ حَمِيدَةً
سَقَتْكِ الْغَوَادِي مَا أَجَلَّ وَمَا أَسْرَا
وَيَا مُجْتَلَى تِلْكَ الْبَسَاتِينِ حَفَّهَا
رِيَاضُ قَوَارِيرَ غَدَتْ بَعْدَنَا غَبْرَا
وَيَا دَهْرُ بَلِّغْ سَاكِنِيهَا تَحِيَّتِي
وَلَوْ سَكَنُوا الْمَرَوَيْنَ أَوْ جَاوَزُوا النَّهْرَا
فَصَبْرًا لِسَطْوِ الدَّهْرِ فِيهِمْ وَحُكْمِهِ
وَإِنْ كَانَ طَعْمُ الصَّبْرِ مُسْتَثْقَلاً مُرَّا
لَئِنْ كَانَ أَظْمَانَا فَقَدْ طَالَ مَا سَقَى
وَإِنْ سَاءَنَا فِيهَا فَقَدْ طَالَ مَا سَرَّا
10 وَأَيَّتُهَا الدَّارُ الْحَبِيبَةُ لاَ يَرِمْ
رُبُوعَكِ جونُ الْمُزْنِ يَهْمِي بِهَا الْقَطْرَا
كَأَنَّكِ لَمْ يَسْكُنْكِ غِيدٌ أَوَانِسٌ
وَصِيدٌ رِجَالٌ أَشْبَهُوا الأَنْجُمَ الزَّهْرَا
تَفَانُوا وَبَادُوا وَاسْتَمَرَّتْ نَوَاهُمُ
لِمِثْلِهِمُ أَسْكَبْتُ مُقْلَتِيَ الْعَبْرَا
سَنَصْبِرُ بَعْدَ الْيُسْرِ لِلْعُسْرِ طَاعَةً
لَعَلَّ جَمِيلَ الصَّبْرِ يُعْقِبُنَا يُسْرَا
وَإِنِّي وَلَوْ عَادَتْ وَعُدْنَا لِعَهْدِهَا
فَكَيْفَ بِمَنْ مِنْ أَهْلِهَا سَكَنَ الْقَبْرَا
15 وَيَا دَهْرَنَا فِيهَا مَتَى أَنْتَ عَائِدٌ
فَنَحْمَدَ مِنْكَ الْعَوْدَ إِنْ عُدْتَ وَالْكَرَّا
فَيَا رُبَّ يَوْمٍ فِي ذُرَاهَا وَلَيْلَةٍ
وَصَلْنَا هُنَاكَ الشَّمْسَ بِاللَّهْوِ وَالْبَدْرَا
فَوَا جِسْمِيَ الْمُضْنَى وَوَاقَلْبِيَ الْمُغْرَى
وَوَا نَفْسِيَ الثَّكْلَى وَوَا كَبِدِي الْحَرَّا
وَيَا هَمُّ مَا أَعْدَى وَيَا شَجْوُ مَا أَبْرَا
وَيَا وَجْدُ مَا أَشْجَى وَيَا بَيْنُ مَا أَفْرَا
وَيَا دَهْرُ لاَ تَبْعُدْ وَيَا عَهْدُ لاَ تَحُلْ
وَيَا دَمْعُ لاَ تَجْمُدْ وَيَا سُقْمُ لاَ تَبْرَا
20 سَأَنْدُبُ ذَاكَ الْعَهْدَ مَا قَامَتِ الْخَضْرَا
عَلَى النَّاسِ سَقْفًا وَاسْتَقَلَّتْ بِنَا الْغَبْرَا

المقـدمة:

يهدف هذا البحث إلى استجلاء جوانب من «إنشائية القصيدة» في جنس رثاء البلدان(4) من خلال رائية ابن حزم الأندلسيّ في رثاء قرطبة، من حيث الأساليب والمضامين وصولا إلى الدلالات العميقة.

بيْنَ النص النثري والقصيدة وشائج صلة. فقد ورد النص النثري ممهدا للقصيدة واضعا إياها في إطارها التاريخي. وفي النصين تفجّع وبكاء على أطلال قرطبة. وقد أثبتناه في دراستنا شاهدا على ما حلّ بقرطبة من دمار من جهة، وعلى قدرة الشاعر على صياغة المعطى التاريخي شعرا متفقا وما ورد في التاريخ من هول الكارثة التي حلّت بقرطبة من جهة ثانية. إنها قدرة الشاعر تُبكي قارئي النصين، إلا أن القصيدة تظل أكثر تأثيرا باعتبارها تنفذ إلى الوجدان فتدميه.

والنص، في عرف النقد العربي القديم قصيدة من المطولات، خضعت لظرف المناسبة التاريخية والوجدانية التي يعيشها الشاعر، وهو يقف على أطلال دارسة لمدينة حارسة كانت تسمى ذات يوم قرطبة، وعلى خراب مدمّر بعد عمران منمّق. الرزء شديد على النفس، فكانت القصيدة بطولها نسبيا ملجأ الشاعر يبثّه شجونه وبكاه على ما درس من الطلول رغم أنها لم تتبع سنّة الشعر في المقدمات التقليدية، سنّة تضع إطارا عاما للموضوع. خلت القصيدة من ذلك، ليُفسح المجالُ للجزع والبكاء. وهي ميزة القصيدة من رثاء البلدان. أما الشاعر فهو أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: ولد بقرطبة في 384 هـ - 994م. وتوفي بأونية في 456هـ - 1063م. وبذلك يكون قد عاش في ق4، 5هـ - ق10، 11م. وهو عصر الخلافة والطوائف بالأندلس. قال فيه لسان الدين بن الخطيب: «ممن رثى قرطبة من وجوه أهلها وأرباب

النعم المؤثلة بها، وأكثر التفجّع على دياره منها لمّا استولى الخراب عليها..» (5).

وردت القصيدة على البحر الطويل وقياسه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

وهو بحر اسمه على مسماه، ذو نفس طويل. مزدوج التفعيلة وفي ذلك ما يوحي بازدواج الرؤى والصّور والمواقف. ولعل القصيدة تنبئ بشيء من هذا: موقف ورؤية تولّدا ممّا كان وممّا هو كائن. قرطبة الأمس بعمرانها وبريقها، وقرطبة الخراب اليباب. صورة اليوم بعد الخراب تمحو صورة الأمس وإن بقيت عالقة بالأذهان. يقف الشاعر على أطلال قرطبة لا افتتاحا للقصيدة على شاكلة ما ترسّب في التراث الشعري العربي: أطلال فرحلة ووصف راحلة فموضوع رئيس، بل ذكرًا للأطلال والخراب يقبض أنفاس الشاعر فيذكر قرطبة راثيا باكيا. ولعلّ الموقف والظرف دفعاه إلى الولوج في يمّ الموضوع دون مقدمات تُذكر عدا ما فرضه المقام من التذكير المقصود «دار خلاء، موحشة قفرا». لم يُترك للشاعر المجال ليقدم للقصيدة بما أثِر من التقديم الذي يليق برثائية لشاعر وناهيك به من شاعر يرثي مدينة موسومة بقرطبة، مدرسة فكرية علمية أفل نجمها بعد أثير إشعاع. ولا ريب في أنّ الجنس الشعري، جنس «رثاء البلدان» الذي تنتمي إليه القصيدة، هو الذي حتّم على الشاعر الدخول في جو الرثاء والبكاء لعظم الرزء أولا ولانسياب المشاعر ثانيا.

تنتظم القصيدة ثلاثة محاور دلالية، وهي كما يلي:

1 - الحاضر الأليم: (ب 1+2+3+4+9+11+12)= سبعة أبيات.

2 - الماضي المجيد: (ب5+6+9)= ثلاثة أبيات.

3 - موقف الشاعر من الحدث: (ب7+8+10+13+14+15+16+17+18+19+20)= أحد عشر بيتا.

ثلاثة محاور دلالية هي بنية القصيدة في جنس رثاء البلدان (6) التي انتظمت جلّ القصائد في هذا الجنس الشعري المخصوص. بنية ثلاثية متداخلة، اللاّفت فيها غلبة المحور الدلالي الثالث من حيث عدد الأبيات: أحد عشر بيتا، وقلة الأبيات عددا في المحور الدلالي الثاني. بنية غير متوازنة لعل من دلالاتها الاضطراب الذي لفّ الشاعر فضخّم الحيّز الخاص بالتعبير عن مشاعره إزاء الحدث الأليم. ضَؤُل مجال الوصف في المحور الدلالي الثاني المتعلق بالماضي المجيد باعتباره صار من الماضي ولم يعد يعني الشاعر في شيء لأنه مشغول بما هو فيه من البكاء. تبدو القصيدة من أول وهلة مجالا لتعزية النفس لأن الحدث قد انقضى وفات بلا رجعة، فلم يعد من المفيد أن يتحسر الشاعر على ماض مجيد انصرم فوجد في التسليم بسطوة الأقدار وما يفعله الدهر خير معزّ للنفس.

إن القصيدة محكومة بثنائية: الغائب والشاهد. ماض مجيد غائب سكن في مخيلة الشاعر فصار ذكرى تطرب لها نفسه، وحاضر أليم شاهد يمثل أرقا يطبق بأظفاره على أنفاس الشاعر. إنها ثنائية ظلّت متحكمة في كامل القصيدة.

المحور الدّلالي الأول: الحاضر الأليم.

افتتحت القصيدة بإفشاء السلام على مدينة قرطبة رغم خلوّها من البشر. وفي ذلك ما يشي بعلاقة حميمية بين الشاعر وقرطبة. ورغم ما حلّ بالمدينة من خلاء وقفر فإن واجب السلام لم يسقط من اعتباراته الأخلاقية نحوها. إن السلام الذي يفشيه الشاعر سلام من ضرب خاص لا رجاء للرّد عليه. سلام يُلقى على حجارة صلد ودار «موحشة قفر». يجسّد الفعلان «رحلنا، فغودرت» الحدث الذي ألمّ بالمدينة في مطلع القصيدة. وقد ارتبطا ببعضهما ربطا زمنيا منطقيا. الأول سبب الثاني والثاني نتيجة حتمية للأول. والفعل الأول «رحلنا» فعل ماض مسند نحوا إلى ضمير المتكلم الجمع. وفي ذلك دلالة على أن الفعل إرادي جماعيّ، إلا أن واقع الحال يؤكد أن الشاعر يروي قصة رحيل

جماعية مفروضة انجرّ عنها الفعل الثاني «غُودرت». فعل ماض مسند إلى المجهول بما يوحي به هذا النوع من الإسناد النحوي من دلالة الإمساك عن التصريح بالفاعل الحقيقي لا باعتبار أن الشاعر يجهله بل ليؤكد أن حدث الخروج من المدينة كان من باب الإكراه لا الاختيار. فالفعلان، في حقيقة الأمر، يوحيان بأن الفاعل ونائب الفاعل مفعولان على مستوى المعنى لانعدام الإرادة والقدرة على الفعل في أرض الواقع. فحدث الرحيل يدخل تحت مظلة الإكراه والرضوخ للأمر الواقع.

أضحت مدينة قرطبة بعد رحيل «الأهلين» خرابا وكأنّ يد الحضارة لم تعمرها. وقد نفى الشاعر حدث الإعمار نفيا قاطعا جازما في البيت الثاني «لم.. لا..» مع إضافة ظرف الزمان الذي يستغرق الزمن اللامتناهي «دهرا».

ولئن صور البيتان الثالث والرابع الحاضر الأليم وما آلت إليه المدينة من بؤس، فإن الشاعر لم يغفل عن الاعتذار بعد الرحيل. والقدر المقدر من الله هو السبب في الخلاء والقفر اللّذين حلاّ بالمدينة. يشير الشاعر بلهجة تبريرية إلى سبب الرحيل، نافيا أن يكون من اختيار «الأهلين». وكان النفي والتبرير جليّين في البيتين والجهاز اللغوي يؤكد ذلك.

البيت 3: النداء + لم + ولو + كنت..

البيت 4: ولكنّ... + طوعا أو كرها.

تضافرت الأساليب النحوية والبلاغية وشدّت أزر الشاعر لتدعم المسار التبريري الذي هيمن على القصيدة وخاصة على المحور الدلالي الثالث المتعلق بموقف الشاعر من الحدث الذي حلّ بقرطبة. تكثّف تبرير الرحيل عن المدينة إلى حدّ المنطق الذرائعي. وفي ذلك ما يشي بحبّ عميق متجذر في نفس الشاعر رأى من حقّ المدينة عليه أن يوضح لها الأسباب الكامنة وراء الرحيل والهجر. وهذا المنطق يذكّر بما يفعله العاشق الولهان وهو يبرّر دواعي الهجر والبين لحبيبته. برّر الشاعر دواعي الرحيل بلهجة تذيب القلب مستندا في ذلك إلى سلطة القدر وتصريفه الأمور. وهو سبب تردد كثيرا في قصائد رثاء البلدان.

يجمع البيت التاسع صورتين متقابلتين: صورة بائسة لما فعله القدر بأهل المدينة وأخرى مشرقة حبيب إلى النفس ذكرُها. ويبرز ذلك في المقابلات التالية:

- أظمانا ≠ سقى.

- ساءنا ≠ سرّا.

في هاتين الثنائيتين الضديتين «الظمأ والسقي – الإساءة والمسرّة»، يعترف الشاعر بوفرة النعيم الذي أظلّ به القدر أهل قرطبة. وينتج عن هذا الاعتراف التسليمُ بالقضاء والقدر مصيرا للإنسان. وهو اعتراف لا يبخس المدينة حقّها في الفضل وإن زال.

في البيتين: الحادي عشر والثاني عشر: تكثفت الأفعال الماضية على مستوى الصيغ الصرفية وتسارعت وتيرتها في الزمن ليصبح الحدث من الماضي وتصبح قرطبة في ذمّة التاريخ وقد لفّ المدينة ما لفّ من صروف الدهر باعتباره راصدا. وإذا تأملنا الأفعال وجدناها تروي قصة من مضوا ولكن أيّ ماضين هم؟. إنهم الصورة المشرقة من قرطبة. صفاتهم تنوب عن ذكر أسمائهم: «غيد أوانس، صيد رجال». إنهم في مرتبة رفيعة أشبه ما تكون بالأنجم الزهر. إن صورة قرطبة المشرقة هي مبرّر ما فيه الشاعر من حالة البكاء دلّ عليها المفعول لأجله «لمثلهم أسكبت مقلتي العبرا». لقد نحت ابن حزم الصورة المميّزة لرجال قرطبة ونسائها من التشبيه الذي ارتقى بالموصوف من درجة البشر العاديين إلى عالم الفضاء والمجرات «الأنجم الزّهر». وهي صورة مستلة من عالم الخيال الخلاب فسار الوصف من الأسفل إلى الأعلى بما يرفع من قيمة الموصوف ويجعله الأنموذج في ما يوصف به. صورة مشرقة لمن جعل من قرطبة مدينة مشرقة. وهي، وقد سقطت في أيدي الأعداء وصارت نهبا لهم، استحقت أن يكون الشاعر على ما هو فيه من الهمّ والغمّ باكيا راثيا. ورغم شدة الكرب فإن الشاعر –إن

كان مشغولا بما هو فيه من الرثاء - لَيذكرُ ماضيا مجيدا في مدينة طالما أسبغت على ساكنيها موفور النعيم. محور الماضي المجيد ركن أساس في رثاء البلدان الغاربة وإن خصّه الشاعر بما تضاءل من عدد الأبيات. فكيف تبدو صورة قرطبة قبل أن تتنكّر لها الأيام وتترصّدها الأقدار؟

المحور الدّلالي الثاني: الماضي المجيد.

استهلّ الشاعر البيتين الخامس والسادس بنداء «يا خير دار، يا مجتلى». وهو نداء أداته الياء الدّالة على نداء البعيد، إلاّ أنّه منادى «بعيد قريب» في آن معا. وفي ذلك ما يحيل على قرب الشاعر من مدينته إحساسا وشعورا رغم هجرها بعد حدث السقوط والخراب. إنّه نداء يجسد تلك العلاقة الحميمة بين ساكن ومسكون، بين محبّ وحبيب فرضت عليهما الظروف هجرا قسريّا. خرج النداء عن معناه الأصلي ليعبّر عن التحسّر. وقد برّد من غلوائه الدعاء بالسّقي باعتباره من معاني التأبين المتعارفة في المراثي. وفي البيت الخامس، يلي النداءَ دعاءٌ بالسقي «سقتك الغوادي». وللسقي رموزه ودلالاته، من أبرزها تبريد ثرى المدينة الذاهبة وتطهيرها من رجس الأعداء. فالدعاء بالسقي سُنّة من سنن الرثاء في الشعر العربي الجاهلي. ولعل ما يحيل عليه الماء من معاني الحياة والنّماء يبرر الدعاء بالسقي بل يستوجبه لأن الشاعر يؤمل العودة إلى الأيام الخوالي «يا دهرنا فيها متى أنت عائد؟».

خاطب الشاعر مدينة خرابا بما يخاطب به المنادى العاقل. وفي ذلك ما يخفف من ضيق الصدر حيث تراءت المدينة مخاطبا أهلا للخطاب والمناجاة. كانت المدينة عامرة «تُركْتِ حميدةً» بأهلها تلفّهم البساتين والرياض. وهي صورة من الجمال عبّر الشاعر عن حسرته لانقضائها بالنداء المتكرر والدعاء بالسقي أسلوبا.

في البيت السادس، يصوّر ابن حزم جمال قرطبة بساتينها، إلاّ أن صورة الجمال سرعان ما ينغصّها الفعل الدال على معنى التحول «غدت»، ويقع الشاعر تحت سطوة الصورة البغيضة الماثلة أمامه، فتصبح الصورة، باعتبار ما آلت إليه قرطبة من سوء المصير «غدت بعدنا غبرا»، صورة تقرف منها النفوس. فيرتدّ البصر خاسئا وهو حسير فَتَمْثُلُ الصورة باعثة على الأسى والألم إذ باتت مما يُنادَى عليه ولا من مجيب.

في البيت التاسع، وهو تمام المحور الثاني وحلقة الوصل بين المحورين الدلاليين الأول والثاني، ينشدّ إلى ثنائية فرعية، وهي الماضي والحاضر، متولّدة عن الثنائية الرئيسة: «الغائب والشاهد». وقد جسّدت المقابلة فيه جوهر الأزمة التي تمزّق وجدان الشاعر. وهي كما يلي:

أظمانا.	≠	سقى.
ساءنا.	≠	سرّا.
الحاضر الأليم.	≠	الماضي المجيد.

على المستوى النحوي، تعدى الفعلان: «أظمى، ساء» إلى مفعول به ورد ضميرا متصلا. وهو ضمير المتكلم الجمع. وفي ذلك دلالة على أن المصيبة جماعية لم يستثن حدث السقوط أحدا. يضاف إلى ذلك، أن حصار قرطبة وسقوطها في يد العدوّ عمّق التجربة الفردية وجعلها ناطقة بلسان التجربة الجماعية. وهو دور الشعراء الذين مارسوا القصيدة من جنس رثاء البلدان، يسجلون الوقائع التاريخية ويلبسونها عباءة الشعور المرهف. ناب الشعراء في هذه الحال عن المؤرخين وهم شهود عيان يسجلون الحدث بكل مراحله وتفاصيله الدقيقة لأن الشعراء يؤرخون لمرحلة حاسمة من تاريخ المدن الغاربة وهم يعيشون الحدث رؤية لا سماعا. ظلت القصائد من جنس رثاء البلدان شاهدة على عظيم الرزء. ومن خلال القصائد، نقف على الحدث صورة ناطقة لا رواية لأن حضور الشاعر أغنى الحدث من جهتين: الأولى الصورة المتحركة للحدث والثانية المشاعر التي عاشها الشعراء وهم في مضانكة للحدث يكتوون بلفح هجيره. لم يكن الحدث قادحا أو مناسبة للقول الشعري، بل كان من صنو المأساة يعيشها الشعراء وهم يخطون مواقف من الحدث

قد تتباين وقد تكون من ضرب الذرائعية إلا أن الدافع إلى البوح بالقصيدة صدق التجربة في بعدها النفسي والاجتماعي والسياسي والأخلاقي. إن رؤية الشاعر للحدث ليست خارجية ترصد الحدث رصدا تاريخيا بل إنها ترصد الإحساس والوجدان المكلوم في علاقته بمصير الإنسان المفتوح على المجهول لأن ما ضاع هو الدار و«العش» والذات تمتحن في علاقتها بالمكان. وهذا ما يبرّر لوعة ابن حزم على قرطبة «المكان الرحب» الذي عبّر عنه الشاعر بلفظ «رحب» الذي ينعدم بانعدامه كل وجود للإنسان(*).

التحمت علاقات الشاعر بالمكان حتى لا انفصام لتلك العلاقة فألفى نفسه يبحث عن تبرير للرحيل يدخل في باب الإكراه لا الاختيار.

وقد شكّلت المقابلة «الماضي المجيد والحاضر الأليم» تحولا في ظروف الشاعر النفسية والوجدانية. فمثلما طال الرواء والمسرة في الزمن، طال الظمأ والإساءة. كلاهما استغرق من الزمن ما استغرق. إنه التداول في الزمان والمكان والظروف. وبحكم القناعة الراسخة في مخيلة ابن حزم، يضمحل الشر كما يضمحلّ الخير. رجاء مبطّن في أن تعود الأيام الخوالي زاخرة بالمسرات وهو ما عبّر عنه الشاعر بجلاء في المحور الدلالي الثالث المتعلق بموقفه من الحدث. يقول ابن حزم: (الطويل)

وَيَا دَهْرَنَا فِيهَا مَتَى أَنْتَ عَائِدٌ

فَنَحْمَد مِنْكَ الْعَوْدَ إِنْ عُدتَ وَالْكَرَّا

سيطرت الأساليب الإنشائية: النداء وقد دلّ على التحسّر، والاستفهام ومعناه السياقي التمنّي. ارتبط الأسلوبان الإنشائيان بأسلوب الشرط الدالّ على الإمكان على مستوى التركيب النحوي. تقاطعت الأساليب البلاغية والتراكيب النحوية، فدلّت على التسليم بسلطة القدر وهو تسليم نابع من عقيدة الشاعر. لم يكن موقفه رفضا يدعو إلى الجهاد مثلما نجده عند بعض من رثى البلدان الغاربة(7). خُرّبت قرطبة تنفيذا لما سطّره القدر. فانساق الشاعر في جوّ من البكاء أغرق به القصيدة من أولها إلى آخرها، وهي خصيصة من خصائص القصيدة في رثاء البلدان. القدر راصد للأندلس، والبكاء قدر محتوم ونتيجة لضعف الشاعر نفسيا ووجدانيا. لقد خيّم على القصيدة جوّ «إيمانيّ» يبرّر حدث السقوط بالقضاء والقدر الذي لم تنج من جبروته أمّة من الأمم. تحضر صورة الماضي المجيد في خيال الشاعر والقناعة حاصلة بأن ما سقط لا يمكن أن ينهض ثانية. فتتلاشى الصورة المشرقة على وقع ضربات الحال. وبيان ذلك أن ابن حزم قد صاغ المحور الدلالي المتعلق بالماضي المجيد متداخلا مع المحور الدلالي المتعلق بالحاضر الأليم يُذكّر به ويحيل عليه لأنه مشوش الذهن مضطرب المشاعر لما حلّ بقرطبة من عظيم الرزء، له وطء خاص على نظام المعاني، فكان التداخل معبّرا عمّا حلّ بالشاعر من إحساس بالتشرد والضياع فتداخلت بفعلهما الأفكار والخواطر. وإذا كانت صورة قرطبة على ما هي عليه من الإشراق جعلت الشاعر يبكيها بما يثير في النفس الحرقة واللوعة وقد باتت بين أظفار الدهر تنهشها. فغيم يتمثل موقف ابن حزم من الحدث التاريخيّ الذي أوقع قرطبة لقمة سائغة في أيدي الأعداء؟

المحور الدّلالي الثالث: موقف الشاعر من الحدث.

ما يلفت الانتباه في هذا المحور الدلاليّ كثرة أساليب النداء: «يا دهر بلّغ ساكنيها... ، أيتها الدار الحبيبة... ، يا دهرنا... ، يا ربّ يوم في ذراها وليلة... ، ياهمّ... ، يا شجـــو... ، ياوجد... ، يـا بين... ، يا دهر... ، يا عهد... ، يا دمع... ، يا سقم...»

لقد تكرّر النداء الموجه إلى الدهر بما يوحي بتسليم ابن حزم بسطوته على الكون. وهو تسليم نابع من ثقافة تولي القضاء والقدر منزلة باعتباره من أركان الايمان. يضاف إلى ذلك أن سقوط قرطبة نفسه سليل القضاء والقدر. وما صروف الدهر إلا تعبير عن خضوع الكون للقدر وما ينسجه من حبائل، البلاد والعباد أولى ضحاياها. لقد أظهر ابن حزم ضعفا أمام الدهر. وهو

ما يوحي بالاستسلام والخنوع في مواجهة المصير. بل إن الأمر تعدّى ذلك إلى الرجاء الذي ينبئ عن الذل والصّغار أمام الدهر وصروفه. درجات متفاوتة من الضعف في مواجهة الحدث، تدرجت من التسليم إلى الاستسلام إلى الخنوع إلى الصّغار. لم يخف الشاعر موقف الضعف. وقد استمر إلى نهاية القصيدة فأقفلت على وعد بالنّدب «سأندب». لم يخف الضعف والخنوع أملا في عودة قرطبة إلى سالف عهدها كما برز في البيت الخامس عشر. ولئن مثّل البيت بارقة أمل ورجاء، فإنه لم يخرج عن السياق العام للمحور الدلالي ككلّ الذي تميّز بموقف الضعف. ويظهر ذلك في استعطاف الدهر «متى أنت عائد؟». وقد تكرّس موقف الضعف في الدعاء على النفس. وليس أقسى على الإنسان من الدعاء باستمرار البكاء «يا دمع لا تجمد»، دليلا على الضعف المكين، ومن الدعاء بالسّقم «يا سقم لا تبرا» دليلا على الوله والهيام بقرطبة على شاكلة الغزاليّين حين يعسر الوصل بالحبيب. وقد كرّس مفهوم الصبر - «وإن كان مستثقلا مرّا» - تشبّث الشاعر بقرطبة حتى وهي خراب يباب. وقد سرى منطق الايمان في أرجاء القصيدة ووسّع مداها فعبّرت عن تمسّكه بخيط الحياة في قرطبة وإن بدا هذا الخيط في رقة الجسم المضنى والقلب المغرى والنّفس الثكلى والكبد الحرّى (البيت17).

وفي هذا المحور الدلالي، تكررت ظاهرة صوتية منجرة عن ترديد معجم الصبر والتأسي. ففي البيت الثامن والبيت الثالث عشر، ذكر لفظ الصبر على النحو التالي:

صبرا، الصبر - سنصبر، الصبر.

وإلى جانب ذلك تردد الصوت (س، ص) على النحو التالي:

- ب7: ساكنيها، سكنوا.
- ب8: صبرا، لسطو.. الصبر، مستثقلا.
- ب13: سنصبر، اليسر، للعسر، الصبر، يسرا.
- ب14: سكن.
- ب16: وصلنا، الشمس.
- ب17: جسمي، نفسي.
- ب19: سقم.
- ب20: سأندب، الناس، سقفا، استقلّت.

لقد عمّقت الأصوات «السين، الصاد» التي ترددت في المحور المتعلق بموقف الشاعر من الحدث والتي طغت على جل الأبيات المشكلة له، عمّقت الشعور بالأزمة. إنها ثنائية: الصفير والتّأزّم المنبثقة عن الثنائية الرئيسة في القصيدة: الغائب والشاهد. صفير رافق المعجم وميّزه فأضفى على القصيدة تأزّما في الزمان والمكان والمشاعر. أفسد الزمانُ المكانَ وشوّهه، فتبدلت حال الشاعر من اليسر إلى العسر «بعد اليسر للعسر». تبدلت الأحوال فاستبدّ التأزّم بالنفوس وضاقت السبل حتى صار الأمل يأسا يلفّ الشاعر في البيت الرابع عشر «لو عادت وعدنا.. سكن القبرا». وأيّ أمل و«لو» المعبرة عن استحالة أن يقع الفعل، ترصد الموقف بعين الشاعر وتنطق باسمه يأسا. نابت عنه في النطق ودفعت من دفعت إلى القبر وهو مآل الإنسان عامة. تضافرت المعطيات الصوتية فكان الصبر معجما ومعطى متاحا، ولا مفرّ منه، تعزية للنفس تنبئ باسترسال الحزن والأسى. وقد أقفلت القصيدة على التأزم والبكاء والندب بصفة مكثفة عهدا قطعه الشاعر على نفسه، به يحيا وبه قد يموت. تقفل القصيدة في جوّ من التأزم متأرجحا بين الأمل واليأس. اشتكى الشاعر من وطأة الدهر وخاطبه بصفة مباشرة بذكر اللفظ «يا دهرنا، يا دهر» وبصفة غير مباشرة بذكر أحد لوازمه «يا همّ.. يا شجو..». وفي ذلك ما يوحي بالخضوع لسطوة الدهر وانتظار ما قد تنبئ عنه الأيام حلوا كان أو مرّا. لذلك، عدّد الشاعر المخاطبين مستثقلا ذكرهم في البيتين الثامن عشر والتاسع عشر: «يا همّ، يا شجو، يا وجد، يا بين، يا دهر، يا عهد، يا دمع، يا سقم». وفي التعداد، يظهر تبرّم الشاعر من ثقل الهموم وأسبابها وما تخلفه من أحزان تجسدت في الأصوات التي

ميّزت الجهاز اللغوي الذي دبّج القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. وما افتتاح القصيدة «بسلام» وإقفالها «بسأندب» إلا دليل على أن ثنائية «الصفير والتأزّم» هي في الواقع سليلة ثنائية الغائب والشاهد. عبّرت الثنائية عن المكابدة والمعاناة اللّتين تميّزان حياة العشّاق. فكان ابن حزم عنوانا لعاطفة الحبّ شعرا ونثرا. أوَ ليس ابن حزم مصنّف «طوق الحمامة»؟. أليست القصيدة امتدادا للطوق حتى بعد زوال النعيم المؤثر في العاطفة إيجابا؟ حديث عن عشق النساء في الطوق، وحديث عن عشق قرطبة الحبيبة «سلام على دار.. ، يا خير دار.. ، أيتها الدار الحبيبة» في القصيدة. أليس حبّ من أحبّ الديار هو الدافع إلى تحريك القصيدة ملفوظا شعريا تعبيرا عن زوال الحبّ؟. حركت قرطبةُ وهي «خلاء من الأهلين» عاطفةَ الشاعر، وقد وقف على أطلالها، فذكرَ الأيامَ الخوالي، يوم كان يصل الليل بالنهار في جوّ من اللهو(البيت 16). ومن صنوف اللهو، العشق المنبثق من طيب الوصل. تغيّر المكان وبقيت إنشائية القصيدة شاهدة عليه. زالت قرطبة وبقيت القصيدة شاهدة على ما غاب منها.

تكرّر صوت «الراء» رويّا حكم القصيدة متسلطا عليها وهو من اختيار الشاعر، وخصائصه الصوتية كما يلي: حرف مغارزيّ من حيث المخرج، مُبين الشدّة والرّخاوة من حيث درجة الانفتاح (مكرر)، مجهور من حيث الصفة(8) ولهذه الخصائص دلالاتها. فالشاعر متأرجح بين شدّة يسندها الأمل في عودة قرطبة يوما، ورخاوة سببها ضعف الشاعر أمام الدهر، والقدرُ سيفُه الذي يجلد به البلاد والعباد. تكرّر صوت الراء في حشو القصيدة ورويّها دلالةً على تعلق ابن حزم بقرطبة وهو يؤكد الارتباط بها ويكرره وفاءً لعهد لا انفصام له رغم المحن. ولعلّ في صفة الجهر ما يدلّ على تحدّي عوامل الخوف، يجاهر الشاعر بحبّ قرطبة ويعلن ولاءه لها رغم الانفصال عنها في المكان. وفي ذلك، ما يشي بالاتصال على مستوى العاطفة والوجدان. امّحت صورة المكان. وفي ذلك، ما يشي بالاتصال على مستوى العاطفة والوجدان. امّحت صورة قرطبة المشرقة من الكون وحافظت على بريقها وعظمتها في القصيدة وفي مخيلة الشاعر وعاطفته.

وردت الأبيات: 17 - 18 - 20 مصرّعة. (الطويل)

17 فَوَا جِسْمِيَ الْمُضْنَى وَوَاقَلْبِيَ الْمُغْرَى(9)
وَوَا نَفْسِيَ الثَّكْلَى وَوَا كَبِدِي الْحَرَّا(10)

18 وَيَا هَمُّ مَا أَغْدَى وَيَا شَجْوُ(11) مَا أَبْرَا(12)
وَيَا وَجْدُ مَا أَشْجَى(13) وَيَا بَيْنُ مَا أَفْرَا(14)

20 سَأَنْدُبُ ذَاكَ الْعَهْدَ مَا قَامَتِ الْخَضْرَا (15)
عَلَى النَّاسِ سَقْفًا وَاسْتَقَلَّتْ بِنَا الْغَبْرَا(16)

ساهمت ظاهرة التصريع في تكريس لوعة الشاعر. وقد ألفنا هذه الظاهرة في مطالع القصائد، إلا أن ابن حزم قد أرجأها إلى نهاية القصيدة، وفي ذلك ما يدل على عمق الأزمة وشدّة المعاناة لأن الحسرة والندب هي ما اختتمت بها القصيدة.

وقد أكد التصريع من حيث الايقاع معنى التساوي بين العروض والضرب (17) على النحو التالي: «المغرى/ الحرّا»، «ما أبرا/ ما أفرا»، «الخضرا/ الغبرا».

التقى الثنائي الأول: «المغرى/ الحرّا»، في المعنى للدلالة على لهفة الشاعر على قرطبة وهو المحبّ الولهان. وتقابل الثنائي الثاني: «ما أبرا/ ما أفرا»، في دلالة على شدة التضادّ بين معنيين متقابلين أصلا: الارتواء والشقّ. تلك هي عاطفة الشاعر الممزقة بين نوازع الخير والشرّ، خير زال واضمحل وأصبح ذكرى من الماضي، وشرّ متربّص هو واقع الحال. ولعل مأساة الشاعر يلخّصها التقابل الشاسع بين «الخضرا» المسببة للارتواء والخير و«الغبرا» المحيلة على الأرض المجدبة. فخير السماء لم يعد نافعا في زمن أصبحت قرطبة فيه تشكو الحرّ والعطش المفضيين إلى الشجو والهمّ والحزن. تقابل اللونان «الأخضر، الأغبر» في دلالة على ما ينتاب الشاعر من تضارب في عاطفته بين ماضيها وحاضرها. وربّما دلّ التقابل على مستويين من القيمة: رفعة السماء وما تحيل عليه من شموخ وفخر

رافقا الشاعر ردحا من الزمن، وانحطاط الأرض بهذا اللون المقيت المرتبط بحالة السقوط والتخاذل والصغار التي تتحكم في رؤية الشاعر للأشياء والكون حاضرا ومستقبلا.

استوى البيت 17 كما يلي:

- فَوَا جِسْمِيَ الْمُضْنَى.
- وَوَاقَلْبِيَ الْمُغْرَى.
- وَوَا نَفْسِيَ الثَّكْلَى.
- وَوَا كَبِدِي الْحَرَّا.

كرّس التركيب النّحوي انشطار النفس بين معطيين لا تقابل بينهما. فالجسم والقلب مكوّنان عضويان أصابهما الغم النفسي والعاطفي فاعتلاّ إشفاقا على الحال البائسة. أمّا النفس والكبد فمكوّنان معنويان مصيبتهما أقوى وأشدّ باعتبار الشاعر كائنا عاطفيا تتألم عاطفته أكثر من جسمه. وقد عبّرت «واو النداء» المتكررة عن معنى الفاجعة التي يعبّر عنها المكلوم بالصراخ والعويل والبكاء وهو يضانك تجربة الفراق بلا رجعة تأبينا للذات الملتاعة التي يؤكدها الضمير المتصل المحيل على الشاعر «جسمي، قلبي، نفسي، كبدي». وقد دلّت الصفات التي نعت بها الشاعر آلامه: «المضنى، المغرى، الثكلى، الحرّا» على شدة المعاناة المستمرة في الزمن. ولئن تنوعت فإنّها تصب في معنى الألم النفسي الناتج عن الأسباب المذكورة في البيت 18: (الطويل)

وَيَا هَمُّ مَا أَعْدَى وَيَا شَجْوُ مَا أَبْرَا

وَيَا وَجْدُ مَا أَشْجَى وَيَا بَيْنُ مَا أَفْرَا

ساهم التركيب النحوي في خلق إيقاع مؤثر متماثل تماثل ما يتجاذب الشاعر من دواعي المأساة. فقد توزّع الشكل النحوي على جمل نداء متساوية نحوا وصرفا ومعنى، في إشارة إلى عمق المحنة وشدّة وطأتها على الشاعر. توزع التماثل على النحو التالي:

وَيَا هَمُّ مَـا أَعْـدَى.

وَيَا شَجْـوُ مَـا أَبْرَا.

وَيَا وَجْـدُ مَا أَشْجَى.

وَيَا بَيْنُ مَـا أَفْـرَا.

= واو الاستئناف + أداة النداء + منادى مذكر مفرد نكرة + صيغة التعجب.

إذا تتبعنا المعجم الغالب على البيت، نقف على ما يلي: «همّ – شجو – وجد – بين». وهو معجم مرتبط بمفهوم المعاناة التي تقضّ مضجع الشاعر. تكرّر النداء أربع مرات محققا الانزياح عن المعنى الأصلي إلى معنى التحسّر والشاعر يشكو أسباب المحنة والأسى. يضاف إلى معنى التحسّر دلالة الاستصراخ وهو ما يؤكد تصنيف قصائد رثاء البلدان ضمن شعر الاستصراخ.

انغرس التّرديد المتمثّل في تكرار التراكيب النحوية بصفة متساوية في عمق الايقاع وقد أكسب القصيدة بعدها الموسيقي وطاقتها الدلالية والتأثيرية(18).

إنها القصيدة من جنس رثاء البلدان لا تنبجس إلاّ من رحم المعاناة بعد أن يفعل الدهر فعله في الإنسان والمكان والأشياء والعالم. التقت عوامل كثيرة في الرفع من درجة الإنشائية فيها، المحاور الدلالية من جهة، والبنية المتداخلة من جهة ثانية، والأصوات وما تومئ إليه من جهة ثالثة والايقاع (التصريع، الروي: صوت الراء) مكررا من بداية القصيدة إلى نهايتها من جهة رابعة. تقاطعات لا تفهم إلاّ عبْر قراءة تتناول القصيدة في جنس رثاء البلدان بمنهج شموليّ كلّيّ لا يغفل عن الجوانب الفنية المفضية إلى الدلالات العميقة.

الخاتمـــة:

للقصيدة دلالاتها وطرق محاورتها، حاورناها معتمدين خصائص «الجنس الشعري» (genre poétique) الذي تنتمي إليه، لأن القصيدة في جنس رثاء البلدان مختلفة عنها في بقية الأجناس الشعرية، وهو اختلاف

نعزوه إلى بنية القصيدة أولا، وإلى جوّ الحزن الذي يخيّم على المرثية ثانيا. وقد استجابت رائية ابن حزم إلى بنية ثلاثية قوامها ثلاثة محاور دلالية، وهي: المحور المتعلق بالحاضر الأليم، والمحور المتعلق بالماضي المجيد، والمحور المتعلق بموقف الشاعر من سقوط قرطبة.

لقد تميّزت رائية ابن حزم ببنية متداخلة، نعزوها إلى اضطراب الشاعر وهو متأثّر بجوّ الحزن الدافع إلى رثاء قرطبة. يضاف إلى ذلك أن قرطبة لم تعد موطنا وأهلين فحسب، بل تجاوزت ذلك لتعانق عاشقا هائما. تجاوزت المكان المجرد إلى الاتحادّ بذات الشاعر حتّى لا انفصام بينهما.

كادت الأقدارُ لقرطبة، فهجرها ابن حزم، لا رغبة في الهجر بل رضوخا لما يتربص بتجربة العشق من دواعي الانفصال والنوى. ذلك هو قدر المحبّين، لا يمكنهم الوصل إلا عبْر القصيدة. إنّها قصيدة البكاء على ما اضمحلّ من ماض مجيد يعقبه حاضر أليم يذكر الشاعر بفشل التجربة العاطفية وإن اعتذر وأطال التبرير. أكثر الشاعر من الدعاء والنداء أساليبَ يخاطب بها «الدار الحبيبة»، وفي ذلك ارتقاء بالموصوف إلى عالم مشيد من «الأنجم الزهر» وهو «التقاء الأنفس في أصل عالمها العلويّ».

نصوص متداخلة تجسّم تجربة من العشق فريدة عاشها ابن حزم في «طوق الحمامة» نثرا ويعيد صياغتها شعرا وفي جنس الرثاء وهو يقف على أطلال «خلاء من الأهلين موحشة قفرا». تختلف دواعي القول بين «طوق الحمامة» تلبيةً لطلب من «أعزّك الله»(19) والرائية ترثي قرطبة مطلبا نفسيا وجدانيا، إلا أنّ القاسم المشترك بينهما تجربة العشق والتبحّر فيها من جهة، واعتبار قرطبة مكانا استوعب التجربتين معا رغم الفوارق الزمنية من جهة ثانية.

إنها قرطبة بوجهيها النضر في التجربة الأولى، والبائس في التجربة الثانية. تختصر ثنائية «الغائب والشاهد» المسافة الزمنية التي يتحكّم في رحاها الدهر والأقدار. وبالأمس كانت قرطبة «مجتلى تلك البساتين» و«خير دار» و«الدار الحبيبة»، واليوم، أضحت تاريخا غُيِّبت معالمُه. وبين ما افتتحت به القصيدة «سلام» وما اُختتمت به «سأندب» مساحة للندب والبكاء، ميزتها الصوتية صوت «السين» منبئا عن صفير ناجم عن تأزّم في علاقة الحبّ بين ابن حزم الشاعر الإنسان وقرطبة المكان الذي فكّكه الهجر بعد أن دمّره الخراب. غابت قرطبة مكانا تعلّق به الشاعر ردحا من الزّمن وحضرت بقوّة في المرثية.

جدلية «الغائب والشاهد» وما رافقها من النّدب والبكاء من أهمّ الخصائص التي تميّز رائية ابن حزم «العاشق الولهان» وقد آلت العلاقة بينه وبين «الدار الحبيبة» إلى انفصال. ولعل القصيدة تنبئ عن استفحال الانفصال الذي لا لقاء بعده في قرار الشاعر وهو يقرن البكاء والندب بظرف زماني يستغرق الدهر كلّه: «سأندب... ما قامت...» إنّه عهد الشاعر ولا محيد عنه، عهد العشّاق لا تستقيم أحوالهم إلاّ بالوفاء به إن استطاعوا إلى ذلك سبيلا. منع «الخلاء» و«الوحشة» أيّ سبيل إلى العودة منذ بداية القصيدة. اُفتتحت القصيدة بالنغمة الحزينة، وعليها أُقفلت، والمعجم يدلّ على ذلك: «يا دمع، يا سقم، سأندب». تلك هي قصة قرطبة، الغائب منها عزّ ومجد، وحاضرها ألم وأسى. لم تترك في النفس إلاّ المحنة موقّعة إيقاعا حزينا مبرّره التأبين وفاء «لدار حبيبة» غودرت كرها استجابة لفعل الدهر تحت عنوان القدر. خُلدت القصيدة بخصائصها البنيوية والمضمونية والايقاعية. وهي الشاهد على ما غُيِّب من قرطبة. وبين السلام «سلام على دار» والعهد بعدم الكفّ عن الندب والبكاء «سأندب..»، كانت رحلة ابن حزم في الزمان والمكان عبْر اللغة تأبينا «للحبيبة» وفاءً لها والتزاما بإنشائية القصيدة من جنس رثاء البلدان.

(1) لسان الدين بن الخطيب السلماني، أعمال الأعلام، تحقيق وتعليق ليفي بروفنصال، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط2، آذار 1956، القسم الأول، ص ص107- 108.

(2) تصرفنا في الخبر تجنبا للإطالة. وأشرنا إلى مواطن الحذف بعلامة (...).

(3) لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام، القسم الأول، ص ص 106-107.

(4) أطلق عليه محمد أمين المؤدب مصطلح «شعر الاستصراخ» بقوله: «لقد ارتبط شعر الاستصراخ في الأندلس وبعض الأصقاع المجاورة بالوطن في صراعه مع الأعداء، ثمّ ضياعه، وذكريات الشاعر في ذلك الوطن، كما ارتبط في الوقت نفسه بمشاعر الحزن، وصدق العاطفة، وقوة الحنين، والتفجّع على ضياع الوطن(...) شعر الاستصراخ هو ما أُستُحدِث في الإمارات الإسلامية المصطلح عليها بإمارات الثّغور من شعر يقوم على استصراخ الملوك والأمراء وشحذ همم المسلمين، للقيام بما يقتضيه الجهاد ضدّ النصارى من نصرة ونجدة وإغاثة.» محمد أمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم، معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، 2010، ص 76.

5) لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام، القسم الأول، ص 106.

6) Chadli Bouyahya, la vie littéraire en Ifriqiya sous les zirides, S.T.D., Tunis, 1972, p .420.

باشلار: إن الدار هي «الداخل والخارج الفظيع»

La peur est ici l'être même. Alors ou fuir, où se réfugier ? Dans quel asile pourrait-on se réfugier? L'espace n'est qu'un « horrible en- dehors - en-dedans. » » Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, P. U. F. , Paris, 3ème éd., 1961, p. 196.

7) ابن سهل، الديوان، قدّم له إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1980، ق 41، ص ص140- 142.

8) الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1987، ص45.

9) المغرى: من غَرِيَ بالشيء يَغْرَى غرًا وغَرَاءً: أولع به. اللسان، مادة: (غري).

10) الحرّا: في الحديث: في كلّ كبد حرّى أجر، الحرّى، فعلى، من الحرّ. وهي تأنيث حرّان. وهما للمبالغة، يريد أنّها لشدّة حرّها قد عطشت ويبست من العطش. اللسان، مادة: (حرر).

11) شجو: الهمّ والحزن. أشجى: قيل: شجاني: طرّبني. شجاني تذكّر إلفي: طرّبني وهيّجني. أشجاه الشيء: أغصّه. اللسان، مادة: (شجو).

12) أبرى: أبرى يبرئ: أروى من ألم العطش. وأبرأ فلان فلانا من حق له عليه: خلّصه منه. اللسان، مادة: (برأ).

13) أشجى: أشجاه الشيء: أغصّه. اللسان، مادة: (شجو).

14) أفرى: فرى الشيء يفريه فريا، وفرّاه: شقّه وأفسده. أفراه: أصلحه. اللسان، مادة: (فرى)

15و16) الخَضْرَا، الغَبْرَا: قال (ص): ما أظلّت الخضراء ولا أقلّت الغبراء ذا لهجة أصدق من أبي ذرّ، قال ابن الأثير: الخضراء: السماء، والغبراء: الأرض، أراد أنّه متناه في الصدق. اللسان، مادة: (غبر).

17) الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعية في الشعر العربي القديم، مطبعة فن الطباعة، ط1، تونس، 2010.

18) الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعية في الشعر العربي القديم، ص163.

19) الرسالة موجّهة إلى عبيد الله بن عبد الرحمان بن المغيرة بن أمير المؤمنين الناصر. ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألّاف، حققه وقدّم له صلاح الدين القاسمي، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، (د.ت)، ص22.

حالات الأنـا في نص : « سلام عليك سلام عليّ »

للشّاعر الفلسطينيّ مصطفى مراد

سالم المساهلي/شاعر وكاتب، تونس

سلامٌ عليكَ سلامٌ عليّا

سلامٌ إلى ان تقومَ القيامةَ في الرّوحِ

تشعل فيها قناديلها المطفآتِ

وتجعل كل صبيٍّ نبيّا

سلامٌ إلى أن يقومَ الإله الذي مات فينا

ويبعثَ حيّا

موغلٌ في السفرْ

ممعنٌ في اقتراف الخطايا

خطاياهُ تبدأ منّي إليه وتبدأ منه إليّ

تفاصيله الكلماتُ

قناديله اللّعناتُ التي تنهمرْ

على حائط العمرِ

يضحكُ

يبكي

يحدّثني فأراني..

كأني الذي ضاع منه، ويبحث عن عمره فيهِ،

يا صاحبي

أو كأنك بعضي الذي يتزنّرُ بالمعجزاتِ

ولا ينكسرْ

ولا يستقرْ

يا مِكرًّا مفرًّا وكلّ الجهات لهُ

كيفَ أعرفني الآن؟

أيُّ الذراعينِ لي؟

كيف أعرفني؟

كيف أعرفُ قلبي ودربي

وأنتَ أنا.. أو أنا.. يا عمرُ

* * *

التقاني على هامش الحربِ

والعمرُ صلبٌ

وكنتُ أدرّبُ ظهري على الطعناتِ

وما زلتُ بعدَ بياضِ الأمانيّ طفلاً،

وظهري يعاتبني...

قلت :

يا ابن مسافات عمري الذي لا يموتُ

لماذا أتيتَ؟!

لتطعنني مثلما يفعل الشعراء الذينَ

يلوكونَ وردَ الكلامِ

فلا تحبلُ الأرضُ منهم بغيرِ الطحالبِ

محنيةً مثل هاماتهم

ومهذبة ومشذبة مثل عاناتهم؟

قال :

قد جئتُ كي أتبعكَ

لا رجوعَ.. إلى آخر الشوط.. خذني معكْ.

قلتُ :

أذهبُ وحدي...

وحيدا.. إلى قمة الكون أمضي

وحيدا..

وحيدا..

وحيدا..

وحيدا..

وحيدا...

وحيدا...

وتبدأ بعدي.

* * *

قال :

خذني معكْ

قد حلمتُ بأنّا سنذهبُ للحرب يوما معاً

كي نموتَ معا

قلتُ:

أذهبُ وحدي

وتبقى...

سأحلمُ أنّا ذهبنا إلى الله يوما معا

لنصلّي معا

أن تظلَّ السماواتُ من فوقنا

والبلاد لنا ...

ربما آنذاك سنعرف كيف نحبّ الإله قليلا

ونزرعه في قلوب الذين ينامون في قلبه، مثلنا،

طيبًا وجميلا .

* * *

وهذا وداعي.. وهذي وصاياي

أومن...

كل الدروب تقود إلى الله،

كلّ الدروبِ تقودُ إليّا

وهذا طريقي

هو الله مبتدأ الكلماتِ

هو الله خاتمة الكلماتِ

وبي سوف يحيا .

■ **كل قصيدة هي حكاية على نحو ما، وفي حالتنا هذه استطاع الشاعر أن يوظف السرد بلغة شعرية وبكل أركان النص السردي دون أن ينزلق إلى المباشرة والجفاف... وذلك من خلال الوصف والحوار... ولذلك بدا النص عميق الدلالات عصيا على الإحاطة ،الأمر الذي يدعو إلى مراودة العبارة فيه عساها تفصح عن بعض ما ننشده من تقص للمعنى والمبنى... فكأننا نخاتل حسناء تغري وتغوي ولكنها لا تقول شيئا ولا تبوح... ولذلك يبدو الاقتراب من القصيدة مخاطرة لغوية وفنية خصوصا وصاحبها متمرس بخبرة**

طويلة في ركوب الابداع، معتدٌّ بتجربته واثق من قدرته على تطويع اللغة وتوجيهها حيث أراد. . . وعليه سأكتفي بالمناورة من خارج النص. . . ساعيا إلى اقتناص ما يمكن اقتناصه في غفلة من الشعر.

عتبة أولى : يحدد الشاعر فضاء نصه من خلال الإهداء إلى العربي المغربي الجميل عمر، أخا وصديقا وشريكا في صنع المستحيل الممكن. «وبذلك تبدو استراتيجية القصيدة واضحة المعالم. . .» هو قصيد يقترب من مجال الرسالة الأدبية ولكنه يفوقها في المستوى الفني، إذ الرسالة الأدبية غالبا ما تكون نثرية.

عتبة ثانية : هي هذه الكثافة الدالة بإضاءاتها المتنوعة بنيويا. . . على نحو أشاعت فيه الرؤية وأعلنت القصيدة بكل أطرافها وزواياها. . . «الشاعر/ الصاحب / الرسالة / . .» ورأيتها كما يلي :

سلام عليك سلام عليا / سلام إلى أن تقوم القيامة في الروح / تشعلُ فيها قناديلها المطفآت / وتجعل كل صبيٍّ نبيا / سلام إلى أن يقوم الإله الذي مات فينا / ويبعث حيا .

تقال عبارة سلام على النقيضين : الاستقبال والتوديع. . . ومن خلال السياق « سلام إلى أن. . .» نتبين أنه سلام توديع مشروط. . . بتوفر شروط لقاء جديدة. . . هذه الشروط ملخصة في «القيام» و«البعث». . . أي «الحياة». . . وعندها تشعل الروح قناديلها نشوة وانتشاء بانعتاقها وتحررها من وضعها الباهت والميت. «كما أن عبارة «سلام» قد تعني المصطلح

«السلام» في بعده الاجتماعي والحضاري عموما والذي أصبح وصمة سكون وجمود وموت... وعلامة انهيار للفعل... ونعرف أيضا أن عبارة «سلام» تقال في حالات «الموت» غير أن الشاعر في حالتنا هذه يرفض هذا المعنى «الاستسلامي» للسلام... ويفر منه ثم يربط العودة إلى اللقاء والتواصل بالشروط المعنوية والمادية التي أشرنا إليها سابقا... أما الإله فليس ضروريا أن يفهم بالمعنى الديني - مع عدم استبعاد هذا المعنى - وإنما يمكن أن ينطبق على القدرة الإنسانية على المبادرة والسيادة على الواقع - باعتباره خليفة لله - دينيا - أو - وهذا أيضا وارد - باعتباره إلاها نيتشويا... غير أنني أستبعد المعنى الثاني لتعلق النص بالواقع العربي الراهن «الإله الذي مات فينا» أي أننا بإيماننا الديني الشكلي والحرفي جعلنا الله فكرة جامدة ميتة - وليس كما يرى البعض من أن هذا جرأة على الله... عبارات : «تقوم، تشعل، تجعل ،يقوم، يبعث ..هذه أفعال مضارعة أو مستقبلة وهي ذات أبعاد حيوية وحركية تبث الحيوية في النص وفي الرؤية الشعرية نفسها على عكس الفعل الماضي :

«مات» الذي ورد يتيما بل ومشروطا بمعاني القيام والقيامة أي الحركة الجماعية للأمة... في انعتاقها وتحررها... إذ ليس من المعقول أن النص يتعلق بالشاعر وبالمُهدى إليه «عمر».

فـ :عبارات «الروح، القناديل، الصبي/ النبي... الإله... أسماء مفتوحة على الفعل المحرك للتاريخ... وهي - إذا أعدنا إليها الأفعال المضارعة تجسدت نشيدا إبداعيا ثوريا يدعو لتجاوز الراهن الآسن ويعد بتباشير البعث الحضاري بجميع معانيه... شريطة أن يكون بإرادة الأمة... من خلال تثوير رؤيتها للفعل والمصطلح والدين والتاريخ...

خلُص الشاعر بعد ذلك إلى التلميح لهذا الصديق أو الخليل «الطرف الذي أهدي إليه النص وهو أحد أكبر معانيه» وبدأ الشاعر بوصفه... موغلٌ في السفرْ / ممعنٌ في اقتراف الخطايا / خطاياه تبدأ مني إليه وتبدأ منه إليّ/ تفاصيله الكلماتُ/ قناديله اللعناتُ التي تنهمرْ/ على حائط العمرِ/ يضحكُ/ يبكي/ يحدثني فأراني...

هذه الأوصاف أقرب ما تكون التصاقا بالإنسان العادي ولكنه ذلك الإنسان المسكون بالبحث والرحيل والسفر... المتمرّد على السكونية و السائد الاجتماعي «ممعنٌ في اقتراف الخطايا» ولكنه يستدرك «خطاياه تبدأ مني إليه وتبدأ منه إليّ» على نحو تجمّعهما فيه الخطايا كونين متباعدين / متقاربين، ومتحاورين... وهو بذلك يتجاوز المفهوم البسيط والقريب «للخطيئة» بمعناها الأخلاقي... وتظل هذه الخطايا طي الكتمان لأنها مما يسرّه الشاعر وما لا يبوح به النص الذي يهفو إلى التلميح ويبعد عن التصريح... كما أن موضوع الخطايا ليس محور البوح أو مناط النص... أما عن ملامح هذا الصديق ..أوهذا الكون المقابل لكون الشاعر واللّذين يجمعهما مدار واحد، فهو الكلمات «تفاصيله الكلمات» وبذلك تصبح اللغة أرض اللقاء وبساط التواصل وبريد الوجدان، إن عبارة «تفاصيله» أبعد في التخييل والتأويل وأدعى إلى التأمل والبحث... وهي بذلك أفضل من «ملامحه» لأنها سطحية المدلول ولا تنبئ عن جوهر الصفة... كما أن «تفاصيل الكلمات» موغلة في الإطلاق مفتوحة على الوهم والإغراء والإغواء...

يكشف الشاعر عن رفيقه بـ «يا صاحبي»... ثم يتدفق في بوح شعري شفيف يصف فيه صاحبه الذي هو/ هو أو بعض منه ولكنه ذلك الذي لا يمكن فصله أو تحديده... «كيف أعرفني الآن ..؟» ويصل درجة قصوى في التعبير عن ارتباك الحواس حين الرغبة في تمييز ملامح الذات عن الصاحب فيقول في بساطة أخاذة ومدهشة «أيّ الذراعين لي ؟»... وهنا يصل التمازج منتهاه وترتعش الرؤية في وجدان الشاعر رغبة ورهبة إقداما وإحجاما... استفهامات إنكارية تتكثف فيها علامات حضور الذات وغيابها في فجأة اكتشافها لذوبانها في الصاحب، أو انصهار الصاحب فيها على نحو صار فيه الإثنان واحدا... بقلب واحد ودرب

واحد... بعدها يصرّح الشاعر باسم الرفيق في لحظة مناجاة أو تجلّ عرفاني «أنت أنا أو أنا .. يا عمر»... إنها استحالة الانفصال عن الصاحب حيث توحُّد الذات بالذات.

أما تعدد الأسئلة التي بدت احتجاجية الطابع قلقة المعنى صاخبة اللهجة فإنها أعطت النص عمقا شعريا إضافيا... هذه الأسئلة الحائرة نقلت لنا صورة إنسان افتضح أمر حبه الذي فوجئ به هو نفسه فلم يجد منه فكاكا إذ ملأ عليه الصديق / الصاحب كيانه وجوارحه دون إضمار أو ترصد مسبق... هي صورة معبرة عن انفعالات صادقة وعفوية ابتعدت عن التكلف أو التقعر اللغوي الزائف فبلغت القصد في غير مباشرة... وذلك هو شأن الحب الصادق... العفيف... والنبيل.

هذا المقطع من القصيدة مثّل ما يشبه إعلان الحب بكل ما يحيط بذلك الإعلان من وجل وتهيب وخشية وارتباك... ومن خوف ورجاء وتوجس... ولذلك استغنى عن التصريح بالتلميح عبر بيان صفات الصديق... وهي بعض الصفات التي جعلته محببا إليه «لا ينكسر» «لا يستقر» «المكر المفر» وفي الصفة الأخيرة ما يستدعي صفة جواد عنترة العبسي في تشخيص بديع...

«مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا»... وكثيرا ما كان الجواد علامة قراع ومواجهة وبسالة... وقيمة عربية تلخص معاني المروءة والنجدة والشهامة... تلك العلاقة بين الشاعر وجواده كانت حميمية إلى الحد الذي حاور فيه عنترة جواده فـ «شكا إليه بعبرة وتحمحم»... وهي العلاقة التي جعلت المتنبي يشرف ويفخر بمعرفة الخيل له «الخيل والليل والبيداء تعرفني»... وكثيرا ما شُبه الشجاع بالأسد والذكي بالذئب والمخادع بالثعلب والجبان بالنعامة... أما التشبيه البليغ هنا فهو لم يكن إلا علامة نبل وكفاح إذ هو ليس أسدا مفترسا أو ثعلبا مخادعا... ولذلك انسجم الشاعر مع معاني النجدة والمروءة والشهامة في صاحبه...

يتخلص الشاعر في المقطع الثالث إلى بيان لحظة تواصله الأولى مع صاحبه «التقاني على هامش الحرب»... وليست الحياة إلا حربا ضروسا بكل معانيها وتجلياتها... لذلك لم يكن اللقاء طبيعيا أو عاديا... لم ينشأ التعارف من البيت أو الشارع... هو لقاء مغترب وغريب .. في خضم الاشتباك المرير مع الحياة وفي ظرف تصلّب فيه العود والعمر « والعمر صلب»... فيسترسل الشاعر في شكواه من عواتي الزمان والشعراء الذين أشبعوه طعنا في الظهر ولذلك بات يدرب ظهره على الطعن لاستفحال الأمر بشكل أصبح فيه حالة طبيعية... غير أني وددتُ لو استبُدلت عبارة «أدرب» بعبارة أخرى .. مثل «أثبّت» أو «أوطّن»... لأن التدرب على الطعن في الظهر لا يُستساغ منطقيا كما أنه يوحي بالاستسلام لهذه الظاهرة...

ينطلق الحوار بين الشاعر وبين صاحبه عبر سؤال يعيد فيه الشاعر التأكيد على ظاهرة الطعن في الظهر ويحدد الطرف المسؤول دون مواربة «لتطعنني مثلما يفعل الشعراء»... غير أنه لا يعمّم بل يحدد أولئك الشعراء الذين يركبون اللغة دون معنى أو دون مسؤولية أخلاقية... ويفصلون بين نصوصهم وبين مواقفهم... فيسقطون في دائرة النفاق اللغوي والاجتماعي ولذلك يحنون هاماتهم لأنهم لا يستطيعون مواجهة الواقع والعالم بتناقضاتهم الظاهرة... لذلك اختار الشاعر السفر وحده وفي إجابته لصاحبه عندما سأله مرافقته «قلت أذهب وحدي... / وحيدا إلى قمة الكون أمضي.../ وحيدا» ويكرر عبارة «وحيدا» ست مرات... لنتيقن من استئناس الشاعر بوحدته وامتلائه بها... أي باتحاده بذاته التي لم تعد قابلة - بفعل الطعن والخداع المتكرر - لأي تواصل... ولعل ذلك ما شكا منه عدد من الشعراء.. قال المتنبي «أطاعن خيلا من فوارسها الدهر/ وحيدا، وما قولي كذا ومعي الصبر» وقال أيضا في اعتداده بنفسه «تغرب لا مستعظما غير نفسه / ولا قابلا إلا لخالقه حكما»... كل ذلك بفعل ما تكشفت عنه الدنيا من ظلم وقهر، الأمر الذي يدعو

الشاعر إلى اتخاذ مسافة ما، تحددها طبيعة شخصيته وعمق الجرح أو الطّعون التي أصيب بها... يؤكد مصطفى مراد على الوحدة بإصرار غريب لا يخلو من الشجن العميق المزمن ...إذ بدت عبارة «وحيدا» ـ التي تكررت ستّ مرات في المقطع الرابع إلى جانب عدد من مرادفاتها المعنوية ـ موحية باقتناع الشاعر التام ويقينه الثابت وعزمه الراسخ على المضي نحو الهدف فردا واحدا... متحدا بذاته... وهذه قمة الاغتراب ونشيد الغربة، اغتراب الذات عن عالمها الموضوعي واحتفالها بالداخل الذاتي... هو اليقين في القدرة الذاتية إذن والايمان بها عالما ورؤية وهدفا.

يؤيد ذلك أن الشاعر لم يرغب حتى في أن يتبعه صاحبه «قد جئت كي أتبعك»... بل أن يبدأ بعد أن ينتهي الشوط الوجودي لملحمته الذاتية... وقد يكون هذا الشعور بالقناعة الفردية أو الاكتفاء الذاتي مبنيا على خبرة الشاعر الاجتماعية وخلاصة ثقافة من الجراح والخيانات والطعون... ولكنه أيضا يعكس إصرارا شخصيا على التفرد والتميز والعنفوان... بالحرص على نقاء التجربة والرؤية والمسيرة... وقد يُفهم هذا لدى البعض على معنى النرجسية والغرور، وهو كلام لا معنى له في ظل رؤية متكاملة مستقلة تتأسس عليها ذات الشاعر وتؤمن بها .لذلك يصرّ على أن يقارع من أجل «قمة الكون» فريدا، حتى يتيح الفرصة بعد بلوغه هدفه لصاحبه... «تبدأ بعدي ..».

هو إذن إيمان غامر بقدرة الذات على المنازلة في استقلال تام وكفاءة تامة... يبدو ذلك معقولا خاصة عندما تتمثل الذات الشاعرة الوجود الالهي قوة معنوية مطلقة تتجاوز التواصل الشعائري و الطقوسي... ذلك أن العبادة الحقيقية تحرّر من الاستعباد وانعتاق من الرهبة والطمع... يقول : «سأحلم أنا ذهبنا إلى الله يوما معا / لنصلي معا / أن تظل السماوات من فوقنا / والبلاد لنا ..؟»

هنا يبدو الله رمزا للحرية، ويتجلى اجتماع الصديقين في الصلاة الجماعية إيمانا بالمصير المشترك... وبتحرير البلاد والسماء ..ويستحضر الشاعر ذات صاحبه في هذا المقطع محاولا ترضيته بإشراكه في الحلم والرؤيا ..أي في الغاية من الحرب والكفاح... والغربة والاغتراب... كل ذلك من أجل أن تكون البلاد حرة تطيب فيها اللقيا وينعتق الوجود... فينتشي التواصل مع الله حبا وجمالا يُزرع في الآفاق لتحبل الأرض بالأمل وتتخلص من العقم الطويل... هنا يكون الله محبوبا وجميلا... ولكن لحظة الفقد والغربة والضياع... تجعله ـ في رأي الشاعر ـ باهت الحضور في ذات متوترة قلقة مسكونة بالسفر الدائم والرحيل الأبدي... ذاك هو إله شاعرنا... يتجلى في لحظة السكينة واطمئنان النفس إلى الأرض الحرة في ثقة وهدوء واستقرار... الحرية إذن هي الايمان بالله والايمان هو الحرية... ذلك ما يتجلى ببهاء راق في المقطع الرابع حين يخلص الشاعر إلى وداع صاحبه... يقول :

«وهذا وداعي وهذي وصاياي / أومن .../ كل الدروب تقود إلى الله / كل الدروب تقود إلي ..»

هذه الوصية، وإن كانت موجهة إلى صاحبه الذي أشركه معه في الحلم والرؤيا... وأسكنه نبض القلب ...في مسيرته نحو قمة الكون، فإنها تبقى خطابا مفتوحا وبيانا شعريا موجها إلى الأرض والتاريخ والناس فما أروعها من حمحمة وتحنان... وما أجلها من مقام شعري مهيب... وما أشجاها من تراتيل تضيئ بها جوانح الشاعروتفيض معانيه وتتكشف غيوم نفسه لتنجلي سماء اليقين المطلق «أومن ...» وتهطل روحه رذاذا من الوجد والتوحد بقمة الكمون وعالم الإله معنى مطلقا للحرية والصفاء والصدق... هي لفحة من وهج الغربة وقد أرهقت الشاعر وأدمت خطاه... وهي نفحة من الشوق إلى الاكتمال والاتحاد باللانهائي... قد نجازف إذا قلنا إنها حلول للذات في مدار الإطلاق وحلول للمطلق في مدار الذات... ولكن الحقيقة أنها صورة تحرر فيها الشاعر تماما من كون الاشتباه واللبس والحرب... إلى عالم السلام، بمعناه النفسي

والفكري والاجتماعي. . . وقتها يكون الله / السلام حيا في ذات الشاعر. . . ونعود إلى البدء. . . «هو الله مبتدأ الكلماتِ / والله خاتمة الكلماتِ / وبي سوف يحيا. . . » ونعود إلى بداية النص الشعري الذي بدا الآن محكم البناء والنسج عندما نجد أنفسنا ندندن مع الشاعر . . . ومع مطلع القصيدة «سلام عليك. . . سلام عليا / سلام إلى أن تقوم القيامة في الروح / تشعلُ فيها قناديلها المطفآت / وتجعل كل صبيٍّ نبيا / سلام إلى أن يقوم الإله الذي مات فينا / ويبعث حيا.». . . هو السلام الذي يتجاوز المعنى السياسي والاجتماعي وينفلت من الرؤية المباشرة ليحلق في عالم الحياة الأبدية وعالم الحرية. . . هو نشيد الخلاص والانعتاق من ضغوط الوجود الميت والباهت. . . إلى حيث المعنى النقي الأبهى. . وحتى لا نجزم برأي في هذا السياق فإن النص يحتمل الأبعاد جميعها، الواقع والخيال. . . والممكن والمستحيل. . . لأن الحرية مطلب وجودي لا غنى عنه ولكنها أيضا حاجة نفسية وروحية. . . والشاعر الذي ينشد قمة الكون. . . لن يقنع بأديم الأرض الحرة. . . ولكنه سينطلق منها بُراقا إلى سدرة المنتهى. . . ولذلك لا يكتمل طموح الشاعر. . . ولا تنتهي قراءة هذا النص. . . إلا بالوعد الآتي. . . بما هو أجمل وأبهى. . . حيث الاكتمال والكمال المطلق .

تجليات الشعرية :

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هدف الشاعر هو تحقيق الشعرية بما هي لحظة التجلي الصادق للعاطفة القوية المؤثرة والتي تأخذ بشغاف القلب بما تحققه من أثر في نفس المتلقي. ولعل ذلك ما افتقدناه في كثير من النصوص التي ركبت صهوة الإيهام والتعمية على المعنى والدلالة، ومصطفى مراد يدرك رسالية نصه، وهو لذلك يسعى لتحقيق تواصله مع القارئ خارج دائرة الخطابة أو الوعظ والمباشرة، إنه يشكل بلغته البعيدة عن التعقيد مواقف شعرية طافحة بالصدق وقوة العاطفة. . . إذ من خلال القاموس الشعري نجد الشاعر ميالا إلى العبارة الشفافة الدالة. . . في غير لبس ولاتعقيد وذلك ما ساعد على سطوع الشعرية التي تجلت في كثير من المواقع منها :

التساؤل القلق والحائر في لحظة يحس فيها الشعر أنه مخترق من الداخل. . . فتفاجئه الحالة الشعورية ليعبر عن ذلك دون لف ولا مواربة. . . بأسئلة عفوية ، وبشجاعة أدبية قلّ نظيرها في إعلان الحب بين متحابينِ . . . «أيُّ الذراعين لي؟ / كيف أعرفني؟ / كيف أعرفُ قلبي ودربي / وأنتَ أنا. . أو أنا. . يا عمرُ ؟». مشهد ثان تجلت فيه العاطفة المتخمة بالشجن. . . حينما وجد الشاعر نفسه مستهدفا بالطعن. . . الذي يستحيل عليه الفكاك منه إلا بالتكيف معه. . . وهي مرارة ما بعدها مرارة أن يستسلم المرء للوجع القاهر الظالم. . . غير أنه يفجؤنا في خضم ذلك بصورة الطفل الذي يهفو بين جنباته ويتوق إلى عمره الغض. . . لأنه رغم تقدمه في السن لم يعرف الطفولة ولم يعشها كغيره من الأطفال. . . فهو في شوق متقد لها. . . وكأنها وجع يستحيل الشفاء منه. . .

«وكنتُ أدرِّبُ ظهري على الطعناتِ / وما زلتُ بعدَ بياضِ الأماني طفلاً» .

أما ما يلفت الانتباه فعلا فهو تلك الحالة الجنونية التي مجّد بها الشاعر وحدته التي آمن بها. . . وكأنه استمرأ الغربة وتعود عليها فأصبحت خيارا وجوديا. . . يقول الشاعر : «أذهبُ وحدي. . / وحيدا. . إلى قمة الكون أمضي. . / وحيدا. . / وحيدا. . ./ وحيدا. ./ وحيدا. ./ وحيدا. ./ وحيدا. .»

ولنتصور كيف يتمكن إنسان من التصالح مع الوحشة والانفراد. . . ولنبحث في أسباب ذلك لنجد الطعن والخداع والخيانة، وخاصة من قبل بعض الشعراء الذين يُفترض أن يكونوا سندا وبلسما لجراح الغربة ووجع الحياة. . . إنه الألم النفسي الحاد الشبيه بحالة الإدمان. . . هروبا من واقع لا يُحتمل ولا يُطاق. . . ولاينفك الشاعر عن اقتراف عشقه للحرية ـ

وهو الفلسطيني الذي لا يمكنه نسيان الأرض ـ فيجمع بين الحلم والصلاة والبلاد في صورة مترعة بالشوق المحاصر.. الشوق إلى حط الرحال وتلمس طيبة الأرض وإرواء الصدر المُعنّى بعبير الإكليل والزعتر في ظلال الزيتون وأناشيد الصبية المغمورين بالطفولة التي مازالت تسكنه وتلحّ عليه، يقول :

«سأحلمُ أنّا ذهبنا إلى الله يوما معا / لنصلي معا/ أن تظلَّ السماواتُ من فوقنا / والبلاد لنا.. / ربما آنذاك سنعرف كيف نحبّ الإله قليلا/ ونزرعه في قلوب الذين ينامون في قلبهِ، مثلنا،/ طيبًا وجميلا...

ويصل مصطفى مراد إلى قمة التجلي ويقف بثبات على قمة كونه الشعري... يتلو بيان الوداع والوصايا على شرفة الروح... وليس ثمة أبلغ تأثيرا في النفس من موقف التوديع الذي أبكى واستبكى به الشعراء الناس على مر الزمان... لأن الوداع يعني الفراق... كما أن الوصايا تشير إلى الغياب... «وهذا وداعي..

وهذي وصاياي:/ أومنُ../ كل الدّروب تقود إلى الله،/ كلّ الدروبِ تقودُ إليّا./ وهذا طريقي/ هو الله مبتدأ الكلماتِ / هو الله خاتمة الكلماتِ / وبي سوف يحيا».

وهنا قمة الشعرية إذ لم ينفك الشاعر عن التألم من الغربة والسفر الطويل... فمتى استقر حتى يودّع..؟ ومتى التقى بكونه المنشود حتى يفارقه فجأة..؟ متى استظل بزيتون البلاد كي يغادره ؟ أيغادر الشاعر مصطفى مراد وفي قلبه طفولته الغضة وحلمه الكبير وشوقه العامر وإلهه الغريب وبلاده المهرّبة ..؟ لن يكون ذلك أبدا... لأن كل ذلك لا قيمة له من دون الشاعر الذي يعطيه معناه... ويسقيه حليب الإيمان والعنفوان... «أومن...». هي العبارة التي تجعل النص أكبر من محيط اللغة... بعيدا عن الفناء... إلا في المطلق... في دروب الله... الذي سوف يحيا في قلب المؤمن به حرية وصدقا وجمالا...

شعريّة الاشتباه
أو البلاغة الجديدة

شوقي العنيزي/شاعر وكاتب، تونس

■ **لقد أفضى انشقاق الشعراء المعاصرين عن البيانيّة العربيّة وخروجهم إلى فضاءات في الشعر غير مألوفة إلى انشقاق ثانٍ في مستوى أساليب الكتابة وطرائق التصوير، تعطّلت بموجبه وظيفتها الأصليّة وغدت تضطلع بوظائف أخرى لعلّ أبرزها إرجاء المعنى وتعتيمه مثلما هو شأن التشبيه. فلئن كان هذا الأسلوب في الشعرية الكلاسيكيّة من الأساليب البيانيّة التي تتكفل بتقريب الصورة من ذهن المتقبّل وإصابة المعنى بالتأكيد على وجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به، فإنّه يكاد**

يتنكّر في بعض التجارب الإبداعيّة المعاصرة لهذه الوظيفة التي أنيطت به طيلة قرون من الزمن ليصبح مولّدا للاشتباه، كاسرا بذلك كلّ آفاق الانتظار ومراسم التقبّل، ويكفي أن نقف في هذا الإطار على هذا المقطع للشاعر اللبناني بول شاوول من قصيدته النثريّة «كشهر طويل من العشق»:

«هكذا تقبلين عليّ كشهر طويل من العشق، مضمّخة بعرقك القاطر/ عليّ، وبأنفاسك حرّى من ضيق الأسرّة، ومن هبّاتك الورد الشبقة/ على جسمك، وفتيته المتناثر على عري صبور، صبور كمرأة/ وفاسق كبياض من الياسمين، ومنتفض بأنينه كتبتّل قدّيسات في/ الدغل وفوق القصب والينابيع.

كشهر طويل من العشّاق والمأسورين والخطأة أرفعك من شهواتك/ كشتلة من ترابها ومائها وورقها، وأهتزّك، بأجسامك السابقة، والمقبلة، والحيّة، والخفرة، والمقتولة والقاتلة، وأراك عبرها، كمن يحضن رغبا حارّا في يديه، أو كمن يفتح النافذة على سنوات طويلة من الأرق المشمس، واليقظة المحرورة. (...) آه وككدس بلا وزن، ولا شفقة، ولا ترّهات، ولا إدماع، أنهدم/ عليك، شهرا طويلا من العشق، أنهدم عليك كسنوات طويلة من الأسرار (...)»(1).

لقد اجتزأنا هذا المقطع، وغيره كثير، من قصيدة "كشهر طويل من العشق" لتبيّن دور التشبيه في إرجاء المعنى، فمنذ البدء يقترن فعل الإقبال المسند إلى ضمير الغائب "هي" بمشبّه به يبدو غريبا غامضا من غير جنسه ولا عالمه كيفما قلّبناه لم نظفر بوجه شبه يربطه به "تقبلين عليّ كشهر طويل

من العشق"، فإذا تقدّمنا في قراءة القصيدة وقفت قبالتنا جملة من التشابيه الصّادمة "صبور كمرآة" "فاسق كبياض من الياسمين" "ككدس بلا وزن"، "أنهدم عليك كسنوات طويلة من الأسرار" وكأنّ التشبيه يتنكر بذلك لوظيفته البيانيّة ويغدو أداة في إغماض المعنى، فلا يستمدّ قيمته خارج الفضاء الايروسيّ الذي تتحرّك داخله القصيدة، أو كأنّ الشاعر، وهو يحاول التعبير عن التجربة الإيروسيّة القائمة على محو المتناقضات والرغبة العارمة في تملّك الآخر والتلاشي في حدوده، يستنفر اللغة إلى أقصى طاقاتها التعبيريّة بغية محاصرة الحال التي يمثل في حضرتها، فيأتي التشبيه عاصفا بالمتناقضات بين الحركة وزمن العشق، بين البراءة والفسق "فاسق كبياض" وبين الخفّة والثقل "ككدس بلا وزن (. . .) أنهدم عليك" يُبين عن المعنى مرّة فتبدو المشابهة واضحة جليّة لا لبس فيها "أرفعك من شهواتك كشتلة من ترابها" ويغور إلى باطن الذات فتنقطع كلّ أواصر المشابهة ويتداخل الإنسانيّ بالطبيعيّ والشعور باللاشعور والبدائيّ بالثقافيّ، في حركة تجمع بين المباعدة والتقريب لعلّها حركة الجسدين وهما يصارعان ليؤولا جسدا واحدا، فـ"من الموت أو من تلاشي كائنين منفصلين ينشأ كائن جديد، والكائن الجديد، في حدّ ذاته منفصل، لكنّه يحمل في نفسه الانتقال إلى الاستمراريّة والاتصال، أو الذوبان المميت لكائنين متميّزين"(2) على حدّ عبارة جورج باطاي، وذلك حال الكتابة ذاتها إذ تُنشئ من عوالم متباينة عالما جديدا وهو ما ذهب إليه الناقد والمفكر الألماني هربيرت بيكر حين جعل الشعر والإيروسيّة متماهيين "لأنّ لهما نفس الجذور ونفس الهدف. فالقصيدة هي كون من الكلمات تتوحّد فيه كلّ أقطاب الحياة المتناقضة، فبالشعر كما باللذة الجنسيّة تختلي الأضداد لتُخلي المكان لواقع جديد"(3).

يقودنا هذا التصوّر إلى نتيجة في غاية الأهمية وهي أنّ التشبيه لم يعد حركة من المجهول إلى المعلوم ومن المختلف إلى المؤتلف كما هو الشأن في الممارسة البيانيّة وإنّما غدا حركة في الاتجاهات جميعا، ولكنّ ذلك لا يعني غياب المعنى، بل يعني إرجاءه فـ"النصّ الغامض، كما يردّد الرمزيّون نصّ مثقل بالمعاني، لكنّ تلك المعاني، إذا استعرنا عبارة الرّمزيّين الشهيرة، لا تُلمح إلاّ كما تلمح السماء الزرقاء من خلال أغصان الدالية المورقة، فالغموض وعد دائم بالمعنى وليس نفيا له"(4).

ولعلّ هذا ما دفع أكثر من شاعر معاصر إلى التوسّل بالتشبيه وقطع أواصر المشابهة حتى يبقى المعنى في منطقة الاشتباه حيث تتعدّد إمكانات التأويل وتختلف القراءات المفضية إليه، بل إنّ بعضهم ذهب إلى التوسّل بهذا الإجراء الصّادم للتشبيه في وضع عنوان لمجموعته الشعرية مثلما هو شأن الشاعر التونسيّ محمد بن صالح الذي أطلق على مجموعته الشعرية الثالثة عنوان "أنت كالزّهرة لا تبصرين"(5) وهو عنوان يبدو للوهلة الأولى ملغزا مثيرا للحيرة والاستغراب. فما الذي لا تبصره هذه الحبيبة حتى تكون كالزهرة؟ وهل تبصر الزهرة حتى ننفي عنها هذا الفعل؟

تأتي الإجابة من مثل يونانيّ شهير نقله الشاعر نقلا حرفيّا وحذف منه مفردته الأخيرة حتى يكثف من طاقته الايحائيّة، والصيغة الأصليّة لهذا المثل هي: "أنتِ كالزهرة لا تبصرين جمالك" وبذلك تتجرّد الحبيبة من قدرتها على النظر في المرآة فتغدو موضوعا خارجيّا للجمال، ولكنّ الحذف في عنوان المجموعة يفتح إمكانات أخرى للتأويل إذ يجرّد هذه الحبيبة من فعل الابصار بغضّ النظر عن موضوعه، فهي كالزهرة لا تبصر الآخرين كذلك، وهو ما ينزع عنها صفة الإحساس بالمحيط بها ويجعلها كالزهرة رمزا للجمال المفرغ من كلّ إنسانيّة، وما كانت هذه الإمكانيّة في التأويل لتتأتّى لو لم يحذف الشاعر عبارة "جمالك".

ومن هنا، يبدو النزوع إلى تعطيل المعنى الأحاديّ مطمح كثير من الشعراء في إطار خروجهم عن سلطة البيان وهو ما يتكفل بإبرازه هذا المقطع الصغير من قصيدة "مديح الظلّ العالي" لمحمود درويش:

"واذهب فقيرا كالصّلاة

وحافيا كالنهر في درب الحصى

ومؤجّلا كقرنفلة" (6)

فلئن كان التشبيه الأخير واضحا في قوله "مؤجّلا كقرنفلة" إذ المقصود منه نفي صفة التأجيل المطلق لأنّ قدر القرنفلة أن تُقطف مثلما يُقطف عمر الإنسان، فإنّ التشبيهين الأوّلين يبدوان أقلّ وضوحا. وهو ما انتبه إليه الدّكتور محمد بنْ العربي الجلاصي في سياسته لمعاني هذا المقطع مبرزا انسلاخ المشابهة عن البيان العربي حيث يقول: "في شروط الإدانة على القاتل أن يقول: اذهب غنيّا كالصلاة لأنّ الصلاة عنصر غنى روحيّ، إلاّ أنّ تغيّر منطق التشبيه وبناء مساحات الايحاءات وامتدادات الترميز كيّف أفق تلقي معنى الصلاة. وليس النهر حافيا حتى يشبّه به في الحفاء. لكنّ الشاعر خيّل لنا أنّ النهر حافٍ وأنّه يقطع درب الحصى الذي يدمي أقدامه. وهو لم يذكر للنهر أقداما. لكنّه داخل بين مستلزمات المشبّه والمشبّه به. فأتى التشبيه مخالفا لوظيفته البيانيّة القديمة" (7).

ولئن كنّا لا نوافق الأستاذ الجلاصي على تأويل التشبيه الأوّل لأنّه منتزع من سياق القصيدة انتزاعا حيث عبّر الشاعر أكثر من مرّة عن أزمته إزاء المقدّس الذي يكتفي بالمشاهدة حسب رأيه ولا يتدخل في مسار الأحداث (8) أو التخفيف من حدّة الدّمار الذي يجتاح بيروت المدينة، فإنّنا نحذو حذوه في اعتبار التشبيه هنا مظهرا من مظاهر الانشقاق عن البيانية ليس لغياب الوظيفة البيانية فيه غيابا تامّا مثلما أوحى بذلك تأويل الدكتور الجلاصي، وإنما لأنّ المعنى صار يتحرّك في كلّ الاتجاهات من المعلوم إلى المجهول ومن المجهول إلى المعلوم. وهو ما يجعله في دائرة الاشتباه حيث تتعدّد إمكانات التأويل وما تأويل الجلاصي سوى واحد منها.

ويعود ذلك حسب رأينا إلى التصاق التشبيه برؤية الذات وتجربتها وعزوفه عن المرجعيات المشتركة، وهو ما يبلغ ذروته ويأخذ طابعا أكثر إلغازا وغموضا حين يتعلق بالرموز الذاتية إذ تنتشر في قصائد شاعر من الشعراء.

إنّ التوسّل بأسلوب من أبرز الأساليب البيانيّة لخرق منظومة البيان ذاتها يجعلنا إزاء بلاغة جديدة في بعض تجارب الشعر العربيّ الحديث، تحتاج إلى وقفة متأنّية عندها، ودراسة شاملة لاستجلاء ملامحها بعيدا عن الأحكام المطلقة والتصوّرات السائدة، لأنّ الكتابة الشعريّة، في جوهرها، انشقاق عن المكرّس الجاهز وإجراء مخصوص لمادّة الكتابة لا بمنطق المغايرة، فهي لا تعني الابداع ضرورة وإنّما بمنطق الفريد الّذي يحول دون تطابق الذوات والنصوص، ويجعل كلّ قصيدة موشومة بروح صاحبها واللّحظة التي كُتبت فيها.

الهوامش والإحالات

1) بول شاوول. كشهر طويل من العشق، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت 2001، ص ص7-8.
2) جورج باطاي، الايروسيّة إقرار الحياة حتّى الموت، تعريب محمّد لطفي اليوسفي، مجلّة الكرمل، عدد 26، 1987. ص177 .
3) هريبرت بيكر، الايروتيكا والسريانيّة، تعريب رشيد بوطيّب، مجلّة الكرمل، ع78، شتاء 2004، ص267.
4) محمد الغزي، وجوه النرجس مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث. ص209
5) محمد بن صالح، أنت كالزهرة لا تبصرين، دار أقواس، تونس، 1993.
6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، مجلد 2، ص ص 71-72.
7) محمد بن العربي الجلاصي، ثورة الأشكال في جماليات الحداثة، مؤسّسة مرايا للإنتاج الفكريّ، تونس، 2006.
8) يقول محمود درويش في نفس القصيدة (مديح الظلّ العالي) معبّرا عن لحظة اليأس القصوى التي تداخل ذات الفلسطينيّ: «وبيروت اختبارالله / جرّبناك جرّبناك / من أعطاك هذا الاسم من أعلاك / فوق جراحنا لنراك / فاظهر مثل عنقاء الرّماد من الدمار»

امتـــداد الجســـد في اللاّمـــاديّـــة

مفيـدة الغضبـان/باحثة، تونس

حين نرى كم من الزمن يمضيه الفرد منا أمام شاشة الحاسوب، وكم من أماكن وفضاءات يزورها ويتنقل إليها، وبينها دون أن يبرح مكانه، ندرك أن عالما جديدا قد استهوى أعيننا، وأرواحنا وحتى أجسادنا دون أن تتنقل هذه الأجساد إليه. إنّ الجلوس في مكان واحد، على كرسي، في غرفة، أو بيت، أو قرية أو في مدينة لم يعد يسجن هذا الجسد، ولم يعد يلزمه بعلاقة مادية وفيزيائية معه . لقد أصبح هذا الجسد حالما أكثر مما نتصور، رحّالا أكثر من أي عهد له بالرحلة، مسافرا إلى كل العوالم، مكتشفا لكل الأوطان والمواطن الغريبة عنه دون الخوض في السفر الجغرافي. هذا ما حققته له التكنولوجيا والأنترنات عبر شبكات ومسارات أمّنت له طريقا ونسجت له عوالم وقادت الرحلات وراكمت المحطات، حتى بات الجسد منخدعا وغير مميز أحيانا بين وجوده الفعلي والمادي في المكان ووجوده الافتراضي فيه.

هذه الحالات السفرية والرحلات الافتراضية خلّفت للجسد والعقل خديعة مغرية تشده وتجذبه حتى المرض أو الهوس أو لنقل إلى حد الإدمان على الإبحار وأحيانا تصل إلى حد الموت، الموت المادي والفعلي فكم من مراهق وجد في السنوات الأخيرة ميتا أمام شاشة حاسوب داخل غرفة مغلقة نسي فيها أن العالم المادي هو خارج هذه الغرفة وخارج هذه الشبكات العنكبوتية القاتلة للمدمن عليها، تماما كما قرأنا في الأساطير حين ينزلق الإنسان خارج عالمه، فيدخل عالم الآلهة فيستوفي كل طاقته، ويستوفي حظه في الحياة، ويعرض جسده المحدود إلى امتحانات اللاّمحدود واللاممكن للبشر، فيلفظ أنفاسه في سبيل معركة تتجاوز قدرة الإنسان ولنا في الميتولوجيا الإغريقية أمثلة على فقدان عناصر الاستدلال التي تحدد الزمان والمكان كي تحافظ على توازن الإنسان داخل هذه المنظومة فتجعل كل شيء مختلا. لتصبح علاقة الإنسان بالآخر، سواء كانت هذه العلاقة فكرية أو جسدية أو روحانية، مختلّة إذ تنعدم فيها الضوابط التي هو يدركها والتي يستطيع من خلالها تقييم موقعه وتقييم نوعية هذه العلاقة وكيفية تطويرها.

لكن فقدان هذه العناصر يجعل الجسد والعقل معا ينجذبان نحو هوة ساحرة تبدأ بتجريده من وعيه بموقعه وحسّه بماديّة جسده فيفقد السيطرة على حواسه ورغباته في التوقف أحيانا عن التقدم في مسار أكثر

إغراء من الأول وأكثر استدراجا للعقل وطبعا أكثر استعبادا للجسد. أقول استعبادا، لأن الجسد يصبح غير قادر على الحركة، على الهروب من موقعه، مشدودا ومقيدا دون قيد مادي، وهذا أخطر أنواع القيود إلى درجة يمكن الحديث فيها عن فقدان السيطرة على الجسد حتى يتحول هو نفسه إلى كتلة «لا مادية» لا تشعر بذاتها ولا تتأثر بما يحدث حولها. فتنغلق الذات عن محيطها المادي وتنفتح على محيطها الافتراضي إلى حد التماهي والضياع داخله إلى درجة عدم القدرة أحيانا على العودة إلى الزمان والمكان اللذين ينتمي إليهما الجسد.

إن الشعور بفقدان قيمة الجسد المادية الملموسة جعلت العديد من الفنانين يهتمون به أكثر من أي زمن مضى ويزجون به (الجسد) في تجارب فنية جسدية بامتياز، ولنا في فناني «body art» المثال الأكثر أهمية مثل «Joseph Beuys, Marina Abramović, Bruce Nauman, Orlan, Stelarc, Journiac, Tereza Margolle وغيرهم ممن جعلوا هاجس فنهم تحويل هذا الجسد إلى خامة للعمل، وأداته ونتيجته وإشكالية للممارسة كلها.

إن هذا التمشي الفني التشكيلي يحاول حسب رأيي التأكيد على قدرة الجسد أو لنقل قدرات الجسد الفيزيائية والبيولوجية والنفسية التي لم تتمكن التجارب العلمية والفنية من استنفادها بعد ومن الحسم فيها . فبعد كل مجموعة من التجارب يتأكد لنا أن هذا الجسد ما زال ينطوي على أسرار عدة، وإمكانيات تفوق كل تصور ، فما فعله الفنان الأسترالي «ستيلارك» بجسده محاولا تهجينه مع الآلة هو ضرب من ضروب التحدي لإمكانيات هذا الجسد ومحاولة لتطويره وجعله أكثر قدرة وأكثرخرقا للطبيعة ما يمكن اعتباره تحديا للنقص الجسدي رغم كل الإمكانيات التي تحدثنا عنها، ومحاولة للوصول إلى «الإنسان الخارق» أو ما يسميه الاستيتيقيون ب «cyborg» هذا الكائن الهجين الجامع بين الجسد البشري والآلة.

وهو طبعا ما يذكرنا بكائنات أخرى هجينة عرفناها عبر تاريخ الميتولوجيا في تهجين الإنسان بالحيوان مثل «le centaure» و«le minotaure» (هذا الكائن النصف إنسان ونصف حصان أو نصف ثور ونصف إنسان) وغيرها من أشكال التهجين وصولا إلى التهجين المعاصر الّذي جمع بين الآلة والبشر.

إن فلسفة هذه التجارب المعاصرة المصرة على استدراج الجسد حتى آخر إمكانياته، تعد مثالا على ضرب الفلسفة الكلاسيكية التي قدمت لنا الجسد دائما على أنه أقل أهمية من العقل وأنه مقاد بالعقل خاصة، ولا سلطة له على ذاته. ولنا في فلسفة أفلاطون صدى لتمييز العقل على الجسد وقد تواصلت هذه الفكرة حتى القرن السّابع عشر فلمسنا في فلسفة ديكارت بقايا هذا التّمييز للعقل عبر منطق الكوجيتو الّذي يميّز العقل ويربط الوعي بالوجود مع الوعي بالتفكير «أنا أفكر إذا أنا موجود» وهي فلسفة دَحضتها العديد من الأفكار الّتي رأت في الجسد أداة للتفكير مثل ما نجده عند مجموعة من المفكرين المعاصرين أمثال رتشارد شاسترمان وبربرا فورمي الذي يقول في كتابه «Penser en corps» (التفكير بالجسد) :

« nous pensons et nous sentons avec notre corps, tout particulièrement avec les parties du corps qui instituent le cerveau et le système nerveux. »(1)

إن هذه الفلسفة الجديدة للتفكير في الجسد وبالجسد وعبر الجسد وحول الجسد تقودنا إلى فهم هواجس مجموعة كبيرة من الفنانين الذين آمنوا بفكر الجسد وقيمة الجسد ومقدرة الجسد على الربط بين ماهيته الجسدية والعالم الذي يعيش فيه، وما يحيط به ممّا هو مادي وما هو افتراضي.

فالجسد هو أكثر من مسكن للروح كما صورت لنا الفلسفة الأفلاطونية، بل هو امتداد في العالم واحتواء له. هو يضم العالم فيه وينضم إلى العالم في ذات الوقت فيخلق علاقة معقدة جدا بينه وبين العالم، يُعَبِّرُ

عنْها «موريس مارلو بونتي» بعلاقة «chiasme» إذ يقول في كتابه الشهير «Le visible et l'invisible» «المرئي واللامرئي» :

« Le monde est au cœur de notre chair . En tout cas , reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors , de mon dedans et de son dehors [...] où mettre la limite du corps et du monde , puisque le monde est chair» (2).

إن هذه العلاقة الجدلية والمعقدة بين الجسد ومحيطه وعالمه هي في صلب الإشكاليات المعاصرة التي تطفو وبشدة سواء كان ذلك في مجال الفن التشكيلي أو مجال الأنتروبولوجيا أو مجال «التجميل» الطبي منه (الجراحة التجميلية) و«التجميل الذي يقوم به المزينون»، فكلّ يعتبر الجسد صلب اهتماماته وموضوع عمله، وهو الأقرب إلى فهمه والمؤهل للتعامل معه للحفاظ على جماله ولياقته وشبابه وجعله متأقلما مع كل مستجدات «التغيير الجمالي» والجراحة الجمالية والتشكيلية.

فهذا المنحى في تعميق فلسفة الجسد يقودنا إلى ما يسبب عائقا أمام تطور بعض التجارب «الافتراضية» نظرا إلى أنها تحاول إدماج الجسد بكل الطرق في خضم إمكانياتها التكنولوجية، غير أن محدودية الجسد، رغم طواعيته وقدراته المذكورة سابقا، تبقى غير كافية، وتصبح عائقا أمام هذه التجارب الخطيرة والخلاقة في الوقت نفسه : فهي خطيرة لأنها إذ تريد إدماج الجسد فهي تشل حركته وتسجنه في شبكتها وتغريه وتقوده حتى يفقد كل قدرة له على الصد والقرار والاختيار فيصبح منساقا ومستسلما حتى العجز التام، والمتعة بهذا العجز تصبح إحدى مقومات هذه المغامرة وإحدى ضرائبها الأكيدة . وكل محاولة انعتاق من هذا الانجذاب هي فاشلة ما لم يكن هناك وعي فعلي بنوعية هذه العلاقة وبمدى خطورة أن لا تنطلق وأنت حذر، ومؤهل، بل ومستعد بكل وعي للدّخول في متاهة، فعليك ترك طرف الخيط خارج اللّعبة، كي تتمكّن من الخروج إثر المغامرة .

إن طرف الخيط الذي أتحدث عنه هو الوعي بماديّة الجسد، هو الحفاظ على الاستماع إليه باستمرار للحفاظ على لياقته الطبيعية المتجدّدة بتجدد وعْينا به وبتجدّد عنايتنا به .

فالجسد بحاجة إلى أن يعي جسديّته باستمرار حتى لا ينصهر داخل محيط افتراضي يفقده وعيه بذاته كمادة، كجلد، كأعصاب، كدم وككتلة لحم حي متمطط ومتفاعل مع كل ما يحيط به، وما يلامسه وما يستفزه، وهذه الخصائص هي أهم ما في هذا الجسد وهي الضامن الوحيد لصموده ولتطوير امكانياته البيولوجية والنفسية .

إن انخداع الجسد أحيانا بصورته تجعله ينسى أصله المادي فيفضل الحياة الافتراضية، فكم سمعنا عن تجارب جنسية مثيرة جدا عبر شاشات الحاسوب كان فيها الطرفان منفصلين في المكان ولكن مجتمعان في الزمن عبر «شاشة العرض» ولكنهما غير قادرين على الوصال الجسدي الفعلي لما يتطلبه من جرأة وقرار ومسؤولية (بقطع النّظر عن نوعها، دينيّة كانت أو أخلاقية أو ثقافيّة)، فهي مسؤولية العلاقة مع الآخر ومسؤولية التّشارك المادي للجسد ، وهذا ما أصبح يعجز عنه العديد نظرا إلى توهّم التشابه والتماهي بين الواقعي والافتراضي، حتى أن من أصبح مدمنا على «الجنس الافتراضي أصبح في الوقت نفسه عاجزا على ممارسة الجنس الفعلي الطّبيعي»(3).

إن مثل هذه التجارب الجسدية في العالم الافتراضي تقودنا إلى القول إن الجسد أصبح يعيش حالة «امتداد» تتجاوز «الحيز الجلدي» له، تتجاوزه ككتلة بيولوجية وككائن محدود الشكل والحجم . فمفهوم «الامتداد» وجدنا له مرادفات في اللغة الافتراضية (الشبكة العنكبوتية - التواصل - التمطط - الطبقات - النوافذ. . .).

وهي كلها مصطلحات تحاول استعارة خصائص

الجسد وتوظيفها في منطق مشابه يوحي بالتشابه الكبير بين التجربة الفعلية للجسد، والتجربة الافتراضية والتي عبّر عنها فراد فوريست بقوله :

« L'époque que nous vivons est passionnante car coexistent aujourd'hui des valeurs, des comportements , des pratiques et des arts en déclin avec une formidable ouverture au changement» (4).

هي تجارب تدمج الجسد لكن عبر وضعية مختلفة، يكون فيها هذا الأخير وحيدا ومعزولا ماديا ومنسجما افتراضيا بل ومتفاعلا إلى حد الإرهاق، إلى حد استنفاد الطاقة والقدرة على الانسلاخ، وهذا هو الفرق الوحيد بين التجربتين .

فمثلا عندما كانت مارينا أبراموفيك في السّبعينيات تُخضع جسدها لتجارب عنيفة مثل التّواجد في فضاء مُشتعل وجوّ خانق أو الاستلقاء على الثّلج لمدّة طويلة أو تبادل التّنفّس الإصطناعي مع زَوجها في عرض مُطوّل أمام الجمهور إلى درجة نفاد ثنائي الأكسجين ليكتفيا باستنشاق «الأندريد الكربوني».

كانت تتحدّى جسدها، وتتحدّى إمكانياته المحدودة، بحثا عن خرق للطبيعة، تماما كما فعل الأسترالي ستيلارك عبر تهجين جسده بالآلة في تجربة مطّطت جسده ومدت جسور اتصاله وتواصله مع جماهير مختلفة في العالم عبر زرع أذن في ذراعه كي يتسنّى له سماع ما حوله. لقد جعل لجسده حقولا ممتدة من البيولوجي إلى التكنولوجي، فاتحا مجال ما يسمى بـ: «Le post-biologique»، «ما بعد البيولوجيا» للإنسان. وهي محاولة لإعادة نحت جسم الإنسان مع تعديل قدراته البيولوجية عبر تهجينه بعناصر تكنولوجية. تقول ماري كريستين بواري حول تجربة ستيلارك :

« Le corps est pour Stelarc dépassé par la technologie. Il explore une extension potentielle du corps, créant un nouvel Hybride humain » (5).

كان يحاول التواصل مع العالم عبر أعضاء تتجاوز قدرتها حدود الجسم، عبر تمطط وتعدد الأيادي، والآذان، وتغيير أماكنها في الجسم. هو نوع في الامتداد خارج الجسد، خارج الجلد : «corps déterritorialisé» حيث تكون محدوديته هي ضمان تعدد أبعاده الفكرية والمادية ليصبح مفتوحا على خارجه وحاويا له في الوقت نفسه، فهو حاضر في مكانه الجغرافي وزمانه وفي أمكنة أخرى تؤمّن له معنى الامتداد وتسمح بمضاعفة هويته عبر الأشكال التي يتخذها جسده في كل مرة لإعادة خلق ذاته بذاته مع الحفاظ على تراكمات الخصائص المختلفة لكل هوية. إنّ دور الوسائل التكنولوجية كان مهما وفعالا في تأمين هذه النتائج المتميزة، إذ يمكننا قراءة صورة الجسد عبر شاشات عدة في الوقت نفسه كأنها نوع من التمطط والامتداد، خاصة وأن الشبكات الرابطة بين الوسائل التكنولوجية والرقمية تحيل على استعارات عدة : كتواصل الخلايا والأصوات والتموجات والتجاعيد الجلدية التي تعكس عامل الزمن وتأثيره في خصائص الجسد البيولوجية. هذه الخصائص التي وظفها البيولوجي Van Hagens حين قدم للعالم «جثثا» في أشكال ووضعيات توحي بالحياة، فقد كانت شخوصه هذه تقدم بعد تحنيطها «لاعبة بالكرة أو جالسة إلى طاولة تلعب الورق، أو راكبة على جواد، أو قافزة أو راكضة أو حاملة لجلدها كمعطف مخلوع، مما يجعل جمهور هذه المنحوتات اللحمية «يعيد التفكير في مفهوم الموت والحياة، وفي مفهوم الجسد وفي حضوره وفي علاقته بمحيطه وبالأجساد الأخرى.

إنّه حضور عبثي للجسد الميت في شكل حي، «بلحم» سلخ عنه جلده يبرز العضلات بلونها الأحمر الباعث على الحياة رغم وفاته يسبّب غثيانا للمتفرج ودورانا في الرأس وحيرة وأحيانا خلطا كبيرا، أظن أن المتفرج يشعر بأنه لا يختلف على تلك «الجثة الحيّة» في «درجة صفر للنظر»، أقول درجة صفر لأنه، حسب رأيي، لا يمكن الحديث عن درجة أخرى عدا الصفر

الذي منه ينطلق العد. فنحن نشعر أمام هذه الأجساد أن كل الموروث المعرفي عن الجسد الميت يغيب ويتغير فجأة أمام هذه المنحوتات اللحمية لتبدأ علاقة جديدة، تفرض عليك نظرة مختلفة إلى هذه الأجساد، وخاصة تغيير شعورك بجسدك فيبدأ عدّ جديد للحظات الشعور بالحياة والشعور بالموت. وهي عندي درجة الصفر للعدّ قبل وبعد الوقوف أمام هذه الأجساد.

ولعل هذا المثال الجامع بين الفن والعلم والبيولوجيا الذي يميز تجربة «فان هاقن Van Hagens» والذي يفتح، حسب رأيي، بقوة مجالات «ما بعد البيولوجيا» الذي يجد صداه في بعض المجتمعات، ويحتل مكانة جديدة في ممارسات الفنانين المعاصرين الفاعلين في العشرية الأخيرة وتحضرني هنا تجربة الفنانة البرازيلية «تريزا مارقول Teresa Margolle» التي وظفت «الشحم البشري» في تنصيبة تتمثل في اعتماد الشحم السائل عبر جهاز يسكبه على الأرض قطرة قطرة كتعبير على ما يجري في البرازيل من إجرام وعنف وقتل ينتهي فيه الضحايا جثثا في ثلاجات المستشفيات الحكومية دون حتى أن يتمكّن أهاليهم وأقاربهم من دفنها بكرامة إنسانية.

ولقد رأت الفنانة «تريزا مارقول» في هذا التجاهل للعنف تواطؤا من السلطة والمجتمع معا. فقامت بهذا العمل المعبّر و«العنيف» المثير للاهتمام الّذي يجبر المشاهد على التفاعل، فكان الحضور في الرواق أمام هذا العمل يضطر إلى سماع قطرات السائل من شحم البشر يسقط أرضا فيشعر بالموت، ويراه ويسمعه ويتجسد أمام عينيه في شكل لطخة شحمية كبيرة دامت 6 أشهر استنفدت كمّا هائلا من قطرات الشّحم البشري لجثث ولضحايا العنف في البرازيل. هذا العمل يتجاوز كل منطق إستتيقي استهلك ليكره الناس على أن يروا ما يتغافلون عن رؤيته وما يشيحون بوجوههم عنه كي لا يضطروا إلى ردة الفعل، لكن وكما تقول المفكرة المعـاصرة مـــاري جــوزي مونـزان في كتابهـا

«Le commerce des regards»

« Un art créateur implique un regard créateur » (6).

«إن فنا مبدعا يتطلب نظرة مبدعة»

ومفهوم الإبـداع في هذه التجربـة الجديـدة لتريزا مارقول، أجبر جمهورها على النظر باختلاف إلى العمل الفني انطلاقا من خاصيّة العمل الّتي هي في حد ذاتها من نفس تركيبة الناظر، لكن فضاء العرض هو رواق فني، جعل من النظر إلى الموت لحظة فاصلة وواصلة بين الحياة والموت، هي بمثابة شعيرة تربك الحاضر أمام هذا الصوت وهذا السيلان البطيء لمادة «الشحم البشري».

لحظة مرعبة ومفزعة ومحذرة ومستحضرة للموت في حضرة الحياة وفي فضاء الفن الذي هو مختلف تماما عن غرفة الأموات. وضعية يتمطط فيها الزمن والجمهور جالس ينتظر متى تسقط القطرة على الأرض فتصمّ آذانه ويقشعرّ لها جلده ولا يغادر المكان في انتظار سقوط قطرة أخرى تقتله وتذكره أنه حي أمام سيل «الموتى»، يشاهده فيتواصل معه فيخشع جسده مصغيا لصوت الجسد السائل، والمسائل، فتختلط الحياة بالموت، والمرئي باللامرئي، والحاضر بالغائب ليصبح زمن العرض أقرب إلى لحظة سقوط في الجحيم أو انعتاقا منه. ازدواجية خطيرة تجعل المتفرج على التنصيبة وجهاز العرض كما لو كان يخرج عن ذاته وجسده، وجلده فيراه متحولا ويراه سيلا، ويراه حياة أخرى في عمل فني، يشاهده ويشهد عليه.

إنّ هذا التداخـل بين النـاظر والمنظـور إليه : «Le regardant et le regardé» شَعرتُ بِهِ شَخْصيًا يوم أَحرقَ شابٌ نَفسه يوم الثلاثاء 12 مارسَ 2013 قبالة المسرح البلدي بتونس العاصمة أمام جمع من المارة فكنت أراني أحترق مكانه وأشعر بالألم في جلدي وقلبي وكل جزء من جسمي فكنت أتلمسني كي أتأكد من بقائي على قيد الحياة، فاختلط جسدي فعلا بجسد الشاب وشعرت بامتداد جلده إلى جلدي وكانت رائحة الشواء تخترق أنفاسي وتخنقني فأغمي عليّ وكأنني أنصهر معه. أظن أن هذا الشعور لم يقتصر عليّ بل امتدّ إلى كُلّ من كان شاهدا على الحادث والحدَث كنوع ممّا

نسمّيه في الفنّ المعاصر : «Performance» الذي أراده الشاب ملحميا وتشارُكيًا كي يصل إلينا ونصل إليه.

لقد تواصلنا وتمططت جلودنا وامتدت عبر كل الشاشات التي نقلت «لحظة الاحتراق» فكان كل من يشاهد الحريق إلا ويطاله، ويمتد إليه لهيبه فيشتم رائحة «الشواء»، شواء جسده فيقشعر ويتحسس جلده كي يتثبت بأن اللهيب لم يطل كل ما فيه.

وتكون لحظة فارقة عندما يشعر بدم بارد في عروقه وعرق حار على جبينه ينذر بالحياة. فينقطع الحبل مع الصورة الممتدة إلى عينيه فيغمضهما حتى ينقطع الغشاء الفاصل بين الحياة والموت وبين الواقع والافتراضي. عندها يخشى أن يفتح عينيه، يخشى أنْ يكون هو الشواء وقد تطول لحظة الإدراك رغم قصرها، وحين يفتح «ستار العين» ينكشف بعد العالمين والجسدين اللذين كانا قبل برهة متصلين.

هي اللحظة الفارقة بين الحياة والموت. فينظر إلى عيون من حوله كي يرى نفسه فيها ويشهد لحظة ولادته، ويمر إلى حالة إدراك جديدة وإلى علاقة جديدة مع جسده، هذا الجسد الحامل للذكريات، المحفور بآثار الالتقاء والفراق بآثار الحياة، وبأشباح الموت : تقاطعات بين اللحظات، بين الفضاءات، بين الأجساد وبين النظرات، تجارب تتراكم فيها طبقات ذاكرة الجسد عبر جلده، عبر أعضائه، عبر صوره وعبر امتداده في الشاشات، وعلى الأوراق والأقمشة التي نرسم فوقها، عبر نظراتنا، وملامساتنا لها ولمحاملنا.

كلها تجارب تشهد على مسار الجسد، على مصيره، وعلى تفاعله مع كل ما يحيط به. تفاعل يقرر حياته في اختلاف أشكالها ووسائلها وإمكانياتها. لأن حياة كل جسد تحمل في طياتها غرائز وأبعاد الحياة والموت معا، و إنّ طغيان غرائز الموت على غرائز الحياة ما هو إلا درجة من درجات اللاّتوازن بين هذه الغرائز (حسب منطق التحليل النفسي لفرويد) إلا أن هذه الغرائز «غرائز الموت» لا تظهر أبدا في حالتها المحضة بل هي تتمظهر في شكل تدمير لأشياء خارجية يراها الفرد وله علاقة بها.

وفي حالة الشاب الذي أحرق نفسه كان هذا الشّيء الّذي دمّره هو جسده، كذات وكصورة للأنا، كأنه ينفصل عنه فيحرقه ويستمتع بحرقه أمام الملأ، بل ويجعل من هذه اللحظة، عرضا جماهيريا وذلك عبر اختيار «شارع 14 جانفي، شارع الثورة» مع كل رمزيته ليكون فضاء لمسرحة لحظة الموت، كلحظة فاصلة بين الذات المقررة والأداة المعتمدة للتعبير ألا وهي «الجسد – الوسيلة»، «الجسد – الخامة» و«الجسد – الفاعل» الذي سينهي علاقته بالمرئي والمادي المتسبب له في الألم، فيضاعف ألمه بأن يجعل هذا الألم عاما، ويدمج فيه المجتمع بأكمله، بل البشرية بأكملها حتى يكون ألما كونيا وانعتاقا نهائيا من الألم الفردي المعزول.

إن مثل هذا القرار المصيري للجسد هو خير دليل على العلاقة الخفية الرابطة بين كل الأجساد الحية حيثما كانت، وحرق جسد هو حرق لكل الأجساد، وإعلان على نهاية المسار والمصير، وهو الوصول إلى هوة الحياة وهي هوة اللاّعودة، يسقط فيها الشّاب صارخًا لآخر مرّة. كما قال روني باسرون* في مداخلة بإحدى ندواته العلمية بتونس سنة 2006 حول الصّرخة :

« Le cri primal , surtout s'il fut entravé , vous reste au fond du corps toute la vie . Et le cri de la fin n'est que la fin du cri»(7).

«إن الصرخة الأولى أو صرخة البدء إذا كانت ملجومة تبقى سجينة في عمق الجسد طيلة الحياة وصرخة النهاية ماهي إلا نهاية الصرخة».

فهل كانت صرخة هذا الشاب لحظة احتراقه هي نهاية الصرخة أم بداية لصرخات ستدوّي عبر موجات صرخته التي استقرت في قعر أجسادنا جميعا ؟

الهوامش والإحالات

1) Richard Shusterman, «Penser en corps». Eduquer les sciences humaines : un appel pour la Soma-esthétiques. Ed . L'Harmattan , 2009, p 43.

2) M. Merleau Ponty , « Le visible et L'invisible ». Paris, Gallimard. tel, 1993, p 179, 182.

3) شهادات لمجموعة من ممارسي الجنس الافتراضي بُثت على قناة TV5 في برنامج طبي، طلبوا فيه مساعدة من الأطباء ليتمكنوا من قطع علاقتهم مع العالم الافتراضي، ففيهم من أكد في شهادته "تواصل العملية لمدة 3 أيام متتالية إلى حد فقدان الوعي".

4) Fred Forest , «Art et Internet» , Éditions Cercle D'Art , Paris , 2008 , P 13

5) Marie-Christine Poirée : «L' Empreinte au XX ème siècle De la Véronique au « Verre ironique» ». L'Harmattan ,1997, P 18.

6) Marie – José Mondzain, « Le commerce des regards», l'ordre philosophique , édition du seuil, 2003.

7) René Passeron : «L'art comme expression d'une pensée secrète», Colloque international de L'Association Tunisienne d' Esthétique et de Poïétique, 2006.

الإشهـار السّيـاحي: الخطاب والتّقنيّات

قراءة سيميو- سوسيولوجيّة

عادل بوزيد/جامعي، تونس

■ **تمهيد:**

يتزايد الاهتمام بالفعل الإشهاري بازدياد اتجاه المجتمعات نحو النزعة الاستهلاكية، وأصبح هذا الفعل مصدر إغراء واستهواء كبيرين لإنسان هذا العصر في ظل تطوّر رهيب عرفته وسائل الإعلام التي ما فتئت تُكسِب هذا الفعل سحرا عجيبا سرعان ما يستميل المستهلك.

والمتأمّل في فعل الإشهار المحض يستشف انطواءه على نموذج معقّد من الأفعال اللغوية غير المباشرة، أفعال تحاكي الغرائز والوجدان.

وهو ممارسة تندرج في صميم علم السيميولوجيا ؛هذا العلم الذي يُعنَى بكل ما ينتجه الإنسان من علامات لغوية وغير لغوية، ويهدف إلى دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي في كنف الحياة الاجتماعية(1)، ويشكّل هذا العلم فرعا من فروع علم النفس الاجتماعي ومن ابرز أعلامه دي سوسير وشارل بيرس ورولان بارت الذي يقول: «إن التطوّر الكبير الذي شهده الإشهار والصحافة والراديو وفن الديكور - دون أن نتعرّض إلى عدد لا نهائي من الطقوس التواصلية وهي طقوس المظهر الاجتماعي- يجعل تشكيل علمٍ سيميائيٍ مهمةً أكثر استعجالا من ذي قبل».

1 - في طبيعة الخطاب الإشهاري:

لا جدال أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري. فإلى جانب بعده الاقتصادي-الاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعا» ثقافيا» يتمثل في كونه نسقا لسانيا يوجه المتلقي ونسقا أيقونيا بصريا يشكّل صورا مفتوحة على كل التأويلات تقدم الأشياء والأشخاص بلغة تغازل الوجدان وتغذي الأحلام وتحاور اللاوعي. فهي تحاور اللاوعي معتمدة شخصنة الأشياء والظهور بمظهر البراءة والصديق الذي لا يحرّكه هاجس المنفعة وإنما هدفه تقديم مساعدات وخدمات، لذا غالبا ما يلجأ الإشهاري إلى المطابقة بين المرسل والمرسل إليه باعتماد لعبة الضمائر على غرار (من شيمنا كرم الضيافة، فلنتشبث بكرمنا، . .). فالخطاب الإشهاري فعلٌ يستهدف استمالة الآخر وترويض مشاعره

وفكره تمهيدا لتعديل سلوكه ومواقفه العامة من الأشياء المادية والفكرية المشكلة لرؤية العالم عنده.

ويعتبر الخطاب الإشهاري صناعةً إعلاميةً وثقافية بأتم معنى الكلمة، ولذلك فهو يحظى باهتمام كبير في المجتمعات المتطورة لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة الأخلاقية والفلسفية، أما في المجتمعات المتخلفة فلا يزال هذا الخطاب مغموراً وبعيداً عن الدراسة إلى حد مّا رغم هيمنة الصورة على الحياة المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني، بل لا غلو في القول إن أقوى مستوى ظهور للخطاب الإشهاري وأكثره أداء هو مجال الصورة بتشكلاتها المتنوعة، فهي تجد لنفسها مكاناً في الجريدة والمجلة والتلفزيون والسينما واللوحة التشكيلية واللباس والكتاب وعلى واجهة الجدران والحافلات والسيارات وعلى صدر لوحات منصوبة على أعمدة بجانب الطريق، بل وفي بعض المدن والبلدان المتقدمة، تُنصب لها شاشات عملاقة تقوم فيها على مبدأ التناوب وفق ما يقتضيه ظرف إنتاجها ومصدره وهدفه. وفي ظل هذه الثقافة، ثقافة الصورة واستهلاكها بعفوية وإطلاقية غير واعية، أصبح لزاماً على متلقيها التعامل معها بوصفها خطاباً موازياً للخطاب اللغوي الكلاسيكي، وهنا نذكر المثل الصيني القائل (الصورة بألف كلمة)، ناهيك أن الصور البلاغية لها دورٌ مهمٌ في التأثير في المتلقي بما يجعل الخطاب الإشهاري حقلا غنيا بإيحاءاته وأساليبه وانزياحاته، وبؤرة ثقافية للحياة اليومية تستحوذ على اهتمام معظم الفئات الاجتماعية في عصرنا الراهن.

2- في مفهوم الإشهار:

تتعدد مفاهيم الإشهار ويكتنف بعضها خلط بينها وبين مفاهيم الإعلان، وعموما يذهب البعض إلى اعتبار الإشهار كلَّ شكل من أشكال الاتصال غير الشخصي، المدفوع الأجر من قبل المعلن والهادف لتقديم وترويج الأفكار والخدمات والسلع من خلال وسائل الاتصال الجماهيري كالجرائد والمجلات والتلفزيون والإذاعة(2)، أو هو مختلف الأنشطة التي تؤدي إلى نشر وإذاعة الرسائل الإشهارية المرئية والمسموعة على الجمهور بغرض حثه على شراء سلع أو خدمات، أو هو الوسيلة غير الشخصية لتقديم الأفكار والترويج للسلع والخدمات بواسطة جهة معلومة مقابل أجر مدفوع.

وإذا ما ربطنا مفهوم الإشهار بالسياحة فإننا نتحدّث عن نوعية مخصوصة من الإشهار، باعتبار خصوصية المنتج السياحي. فهو إشهار يعتمد على تقنيات تواصلية خاصة ويعتمد على وسائل ومرجعيات لغوية ونصية تصبُّ كلها في محاولة إنشاء خطاب خاص يدعّم غاية المتلقي محليا كان أو أجنبيا، فيستعمل وسائط متعددة كالإشهار السمعي البصري باعتماد التلفاز والحاسوب والصورة واللغة من أجل الإقناع بفحوى الرسالة(3)، وتعتبر الصورة أبرز عناصر الإشهار السياحي لأنها تستبطن استراتيجية تخاطب عين المتلقي وتشتغل على المستوى الوجداني والحركي والذهني والتأثيري. فإشهار المنتج السياحي على خلاف بقية السلع والخدمات يتطلّب قدرة أبلغ على الإقناع والإفحام لكونه لم يصبح بعد في مجتمعنا من التقاليد السلوكية والثقافية المألوفة أو من الاحتياجات الضرورية، لذلك تبقى الصورة الإشهارية من أبرز آليات لغة الإشهار السياحي. وهنا تحضرنا أعمال رولان بارت الذي تناول بلاغة الصورة الإشهارية باعتماده عناصر التشخيص والتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والأسطورة والرمز والمقابلة والتكرار.

3 - في شروط نجاح الفعل الإشهاري صلب المجال السياحي:

إنّ نجاح الخطاب الإشهاري لا يتوقف على مشكلة الفعل التشفيري، وإنما كذلك على فعل فك التشفير لأن الرسالة يمكن أن تحقق استجابة البعض بينما البعض الآخر لا يستجيب لها. وإذا كان من المحتمل أنّ الخطاب الإشهاري يمكن أن لا يحقق أي

استجابة فإنّه في المقابل لا يمكن أن يحقق استجابة كل الجماهير، والسرّ في ذلك أننا نحيى اليوم داخلِ أكوان من العلامات الاجتماعية تشدنا إليها دون أن نفكر فيها.

فإنسان المدينة يقضي وقته في القراءة، قراءة العلامات الإشهارية، قائمة الطعام في المطعم، الصور والحركات والممارسات، هذه السيارة تكشف المكانة الاجتماعية لمالكها، وهذا اللباس ينبئ بامتثالية صاحبه(4). وكلها علامات اجتماعية تسري فيها قيمنا وأخلاقنا. العالم مليء بالعلامات كما يقول رولان بارت يفترض قراءتها وتكوين أنساقها(5)، إننا بحق أمام مجتمعات تستهلك العلامات أكثر مما تستهلك السلع والخدمات، لذلك لابد من أن ينصرف جهدنا الإشهاري في المجال السياحي باتجاه التركيز على نوعية العلامات والدلالات التي يمكن أن تجلب السائح، ولابدّ في هذا السياق من التنبيه إلى خصوصية المنتج السياحي ودلالاته الاستهلاكية ضمن المجتمع المستهدف. فالمتأمل في طبيعة الممارسة السياحية في ذهنية المواطن التونسي مثلا يستشف حقيقة أنها لا تزال ممارسة ثانوية وهامشية اعتباطية وغير مخطط لها مسبقا، أي أنها لم ترتق بعد إلى الممارسة الحاجيّة الضرورية، على الأقل، لدى غالبية أفراد المجتمع. فقد تبيّن من خلال دراسة ميدانية سنة 2009 أن استهلاك التونسي للسياحة لا يتجاوز 10 % مقارنة بالجنسيات الأخرى(6). وبما أنها من النوع الكمالي فإن استراتيجياتها الإشهارية تتطلّب مجهودا أكبر وأعمق بغية تحقيق فعل الإقناع والتأثير، ويتوقف ذلك على مدى شحن الرسالة الإشهارية بعناوين دعائية إيحائية مختصرة وكأن ليس من غايتها إقناع أو إيهام المتلقي بجودة الخدمة بل غايتها تتوقف على الإبلاغ بصنف الخدمة(7) مما يستنتج بأن الخدمة أو السلعة حينما تكون كمالية تتطلّب قدرة كبيرة على الإيحاء والإيجاز، في مقابل المنتج الضروري الذي يقتضي الخطاب المباشر والإطناب.

ومن نافلة القول أن المنتج السياحي يبقى من أكثر المنتجات حاجة إلى الإشهار والدعاية باعتباره منتجا يعتمد أكثر على التصدير لاسيما في الدول التي لم تترسّخ فيها بعد تقاليد سياحية وترفيهية ثابتة على غرار المجتمع التونسي، وهو منتج يتميّز بهشاشة وحساسية بالغة من جراء الأحداث الوطنية أو المحلية، بما يعني أن المؤسسات السياحية مطالبة بأن تعد ميزانية خاصة للإشهار والدعاية إضافة إلى التنويع والتجديد المستمر للمنتجات السياحية وأسعار توازي هذه المنتجات وذلك بتنويع وسائل الإشهار والدعاية عبر وسائل الإعلام المختلفة وبالتركيز بشكل خاص على الصورة الإشهارية التي تبقى الوسيلة الأبرز لعملية الايحاء والاستمالة، مع مراعاة خصوصية الوسط الاجتماعي المستهدف بالرسالة الإشهارية، لأن أشكال قراءة الرسالة الإشهارية والتفاعل معها تختلف من مجتمع إلى آخر، ولعل أزمة الممارسة السياحية التي تعاني منها المؤسسات السياحية التونسية تتصل في جانب كبير منها بجهل ونقص في الخطاب الإشهاري. ففي ظل المنافسة الشرسة للأسواق السياحية الدولية وتداعيات الظروف السياسية والأمنية المحلية والعالمية تشهد المؤسسات السياحية التونسية ركودا واضحا، و من خلال مقارنة بسيطة بين الميزانيات التي ترصدها الوجهات السياحية المجاورة مثل مصر والمغرب والوجهة التونسية للإشهار السياحي يظهر الفرق واضحا في مستوى تطوّر القطاع السياحي. ففي حين ترصد هذه الدول ميزانيات لحملاتها الإشهارية والترويجية بمعدّل يتراوح بين 5 و6 أورو للسائح الواحد لا يتجاوز المجهود الترويجي للوجهة التونسية 2 أورو للسائح الواحد، و رصدت تونس سنة 2009 نحو 27 مليون أورو للإشهار السياحي مقابل 49 مليون أورو للمغرب و82 مليون أورو لتركيا، ونتيجة لذلك استقطبت تونس في هذه السنة 7 ملايين سائح وتوافد على المغرب أكثر من 8 ملايين سائح، وكان نصيب تركيا 26 مليون سائح(8). وهكذا يتبيّن بشكل ملموس قيمة الخطاب الإشهاري السياحي في استقطاب السائح الأجنبي أو المحلي. وفي هذا السياق فإن الخطاب الإشهاري الموجّه للأجنبي من المفروض أن يكون مختلفا عن الخطاب الموجّه للمحلي، ويكون

التركيز فيه على تنوّع المنتج السياحي وخصوصيته بإبراز منتجات جديدة وغير منتشرة بكثرة في الأسواق الأخرى على غرار السياحة الثقافية بما تحتويه من تراث وعادات وتقاليد ومهرجانات تتوزّع على كامل فصول السنة، إضافة إلى السياحة الصحراوية والبيئية التي يمكن أن تكون في فصل الشتاء فتكون أداة تعديل للموسم السياحي الذي يشهد ذروته في فصل الصيف، والسياحة الرياضية وخاصة رياضة الصولجان بالنسبة إلى السوق الألمانية والانكليزية، هذا دون التغاضي عن إبراز أهمية المنتج السياحي الكلاسيكي (السياحة الشاطئية) والتذكير بقيمته لأن الوجهة التونسية اشتهرت تاريخيا بهذه العلامة. أما فيما يتعلق بالسياحة الداخلية فالواضح أن هناك تقصيرا بارزا في عملية الإشهار والدعاية التي تستهدف السائح التونسي، فالملاحظ أن الحملات الإشهارية والترويجية للسياحة المحلية كثيرا ما تكون هامشية وغير موجهة بصفة محكمة ومدروسة وهذا قد يعكس نظرة دونية واعتباطية للسائح المحلي لا تزال تعتمل في ذهنية الفاعلين في القطاع السياحي، والحال أن السياحة الداخلية قد تشكل أداة تعديل للسوق عندما نحسن ترويض السائح المحلي باستعمال خطاب إشهاري ينطوي على كل صور البلاغة ويستجيب لانتظاراته ورغباته النفسية أو الوجدانية أو المادية، مع ضرورة اختيار الأزمنة والأمكنة الملائمة لبث الخطاب الإشهاري، فمثلا نتجنّب فترات المواسم والأعياد التي تكثر فيها النفقات فتتصاعد فيها حدة التوتر لتحجب عن التونسي هاجس الاكتراث بالفعل الإشهاري والتفكير في رحلة سياحية. كما يفضّل تكثيف الحملات الإشهارية للسياحة الداخلية بعيدا عن قمة الموسم السياحي حيث تكون الأسعار مشطة والنزل مكتظة، بينما في فصل الشتاء والربيع فقد تجد الحملات الإشهارية تجاوبا في ظل فراغ النزل وانخفاض الأسعار.

وجدير بالذكر أن الخطاب الإشهاري التونسي النافذ هو ما يرنو إلى الخطاب العامي ويجيز لنفسه نحوا وصرفا خاصا به ويغلّب التانيث على التذكير حتى يثير الدهشة ويحقق الإثارة ويجلب الانتباه (9) فالظاهرة الإشهارية تقوم على عناصر وصيغ وخصوصيات منها النفور من الفصيح الى العامية بحثا عن نوع من الجناس يكون فيها للجملة إيقاع قد يسهّل ترسّخها، ومن العناصر المؤثّرة في الخطاب الاشهاري عامة والسياحي خاصة في المجتمع التونسي اعتماد صيغ التعجّب المضمرة والمختزلة في علامة! و كذلك المزاوجة بين اللغة الفرنسية والعربية.

لاسيما وأن اللغة الفرنسية لا تزال [في نظر البعض] هي لغة الحداثة وأداة مهمة لمساندة المنتج أو الخدمة وتأكيد جودتها وهي كذلك لغة النخبة والتميّز الاجتماعي، فهي أداة مهمة للإغراء في معناها الإيحائي(10). وبما أن المنتج السياحي كممارسة ثقافية يعتبر دخيلا على ثقافتنا إذ هو وليد الثقافة الغربية بامتياز فإن التوق إلى ممارسته يكون أكثر إذا سوّق له باللغة الفرنسية لما لها من بعد دعائي لا يتوفرّ في اللغة العربية. وتأكيدا لذلك يعتبر الطاهر لبيب أن اللغة الفرنسية تتوفّر على دافع ثقافي لاستهلاك المستوردات... وعاملا من عوامل النجاح الاجتماعي(11) طالما أن العلاقة بين المسوّق والمستهلك ليست علاقة مباشرة بل تمر بوسائط تلعب فيها اللغة الدور المحفّز، وتقوم هذه الأخيرة مقام المنزلة التي يكون فيها الفرد ذا مكانة وشأن وثقافة ورقيّ اجتماعي.

عموما تبقى أهم التحديات المطروحة أمام منظّري الفعل الإشهاري السياحي قبل المرور إلى إعداد وصفة إشهارية، أن يتفهموا أولا حركية الممارسة السياحية وأهم التحولات التي طرأت على طبيعة المنتج السياحي بغية تفهّم رغبات السائح واستباق انتظاراته، لأن لسان حال السائح يقول: «لا تحدثني عما يمكن أن توفره لي بل حدثني على ما أرغب في أن يتوفّر لي». بما يعني أن الرسالة الإشهارية يجب أن تتطوّر استنادا للحركية الذهنية والفكرية للسائح.

المصادر والمراجع

أ - باللغة العربية

- بن كراد، سعيد، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، سنة 2003.
- بوزيد، عادل، المؤسسة السياحية في الساحل التونسي التمثلات والثقافة والأدوار: الباعثون السياحيون مثالا تطبيقيا، أطروحة الدكتوراه في علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية تونس2010
- بوعزيزي، محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان 2010.
- الجراي، يامنة، «لغة الإشهار السياحي»، مجلة عود الند، السنة السابعة عدد 78، 2013.
- الرابط، www.almasdar.tn
- زكي، أحمد، معجم مصطلحات الإعلام والاتصال، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1985
- لبيب، الطاهر، «العجز عن التعريب في مجتمع تابع»، مجلة المستقبل العربي، السنة 4، العدد 29، جويلية 1981.

ب - باللغة الفرنسية

- Barthes Roland, L'aventure sémiologiques, Paris, Seuil,1985.

الهوامش والإحالات

1) بن كراد سعيد، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، سنة 2003، ص6.
2) زكي أحمد، معجم مصطلحات الإعلام والاتصال، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1985 ص 43.
3) الجراي يامنة، لغة الإشهار السياحي، مجلة عود الند، السنة السابعة عدد 78، ص28.
4) بوعزيزي محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان 2010، ص 87.
5) Barthes Roland, L'aventure sémiologiques, Paris, Seuil, 1985, P228.
6) بوزيد عادل، المؤسسة السياحية في الساحل التونسي التمثلات والثقافة والأدوار: الباعثون السياحيون مثالا تطبيقيا، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية تونس2010، ص 242.
7) بوعزيزي محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان 2010، ص 30.
8) أنظر الرابط، www.almasdar.tn
9) بوعزيزي محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان 2010، ص 201.
10) بوعزيزي محسن، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان 2010، ص185.
11) لبيب الطاهر، «العجز عن التعريب في مجتمع تابع»، المستقبل العربي، السنة 4، العدد 29، جويلية 1981، ص 22- 23.

سلك المستشارين في الإعلام والتّوجيه المدرسيّ والجامعيّ: الإشكاليّات والآفاق

مصطفى الشيخ الزوالي/ باحث، تونس

«من أهم سمات الممارسة التربوية بمختلف مجالاتها... أنها ما تزال لم تتحول في نظامنا التربوي إلى «مؤسسة». ونحن لا نعني بالمؤسسة هنا إطارها الشكلي الهيكلي المادي المقنن، وإنما نعني بها تلك المنظومة المتكاملة من الخبرات والمعارف والتجارب ونماذج التدخل والفعل... ومن المعايير والرموز والضوابط والأعراف أو التقاليد المهنية...»

(مصطفى محسن، «نحن والتنوير...»)

■ المقدمة

ينتمي سلك مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي(1) إلى وزارة التربية وقد تم إحداثه حسب مقتضيات الأمر(2) عدد 1469 لسنة 1993 المؤرخ في 5 جويلية 1993 يتعلق بضبط النظام الأساسي الخاص لسلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي. يتم الانتداب في هذا السلك بعد النجاح في مناظرة بالاختبارات الكتابية مفتوحة لكل متحصل على شهادة الأستاذية ممن أتم خمس سنوات على الأقل من الخبرة بالتعليم الثانوي أو الإعدادي ثم النجاح في الاختبار الشفاهي وبعدها يتلقى تكوينا إشهاديا بسنتين.

يحتوى هذا التكوين 20 وحدة تعليمية تُتوج بمناقشة رسالة بحث لنيل شهادة الدراسات العليا المتخصصة في علوم التربية (3)- اختصاص التوجيه- من المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر بتونس(ISEFC). ويتصل هذا التكوين بمجالات منها: علم الاجتماع التربوي- المشاهدة الذاتية-معرفة النظام التربوي-الإحصاء- علم نفس المراهق- علم النفس الاجتماعي- علم نفس التوجيه- علم القياس النفسي... ويشمل التكوين أيضا تربصا

نظريا بالمعهد الوطني لدراسات الشغل والتوجيه المهني باريس(INETOP) وكذلك تربصا تطبيقيا بأحد مراكز الإعلام والتوجيه (CIO) بإحدى المدن الفرنسية. تخرّجت أول دفعة من سلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي في جانفي 1996 أما الدفعة السابعة فقد باشرت العمل في سبتمبر 2009. باشرت الدفعة الثامنة التكوين في شهر نوفمبر2012 بالمعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر بتونس وانطلقت الدفعة التاسعة في تكوينها في أكتوبر 2013.

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح خصوصيات التجربة المهنية لسلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي في تونس. سنركز على الإشكاليات والصعوبات التي يواجهونها منذ التأسيس إلى اليوم، لعلنا بذلك نساهم في التعريف بهذا السلك المهني وتحريك الطلب الرسمي والاجتماعي على الخدمات التي يقدمها داخل المؤسسة التربوية وخارجها. سنتناول المحطات الهامة في تاريخ هذا السلك انطلاقا من الظواهر والأحداث التي أثرت على الممارسات الميدانية والتصورات السائدة حولها وصولا إلى مكونات الوضعية الراهنة وآفاقها المستقبلية.

من تأثيرات المرحلة السابقة لتخرج الدفعة الأولى من مستشاري الإعلام والتوجيه :

بداية من أكتوبر 1991 إلى حد جانفي 1996، أحدثت وزارة التربية والعلوم خطة «الأستاذ المنسق» (ويسميها البعض «المنسق الجهوي للتوجيه»)، وذلك في انتظار تخرج الدفعة الأولى من المختصين في التوجيه. أسندت هذه الخطة إلى مدرسين متميزين بجدارتهم العلمية والتواصلية، «من ذوي الخبرة والإشعاع» حسب العبارات الواردة في المنشور عدد 106 لسنة 1992، ولكن في بعض الحالات نجدهم من «المقربين من الإدارة» أو «من حزب التجمع الدستوري الديمقراطي» ومثلت تلك الحالات نوعا من المكافأة على مسيرة الانتماء إلى هذا الحزب. في جانفي 1996 تخرجت الدفعة الأولى من مستشاري الإعلام والتوجيه وتم انتدابهم في مختلف الإدارات الجهوية للتعليم حسب معياري الرغبة الشخصية والجدارة العلمية أي الترتيب التفاضلي للمعدلات المتحصل عليها في الوحدات التكوينية. وقد واصل بعض المنسقين الجهويين للتوجيه مهامهم بالتعاون مع السلك الجديد(في صفاقس وسيدي بوزيد وسليانة مثلا)، في حين فضّل أغلب المنسقين الانسحاب من أداء مهامهم والتحق بعضهم بخطط وظيفية ومراتب عليا في الإدارة. تحصل التجمعيون منهم على خطط: والي، معتمد، مدير جهوي للتعليم، مدير مركز جهوي للتربية والتكوين المستمر...

ساهمت هذه التجربة، بدرجات متفاوتة حسب الجهات والأشخاص، في صياغة تصور نمطي حول المشرف على التوجيه المدرسي والجامعي بأنه «قريب من السلطة»، «ممثل الوزارة والإدارة» و«الحزب الحاكم» «بوق دعاية للسلطة ومشاريعها» أكثر منه خبيرا مختصا في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي مهمته الأساسية إعلام التلاميذ ومرافقتهم وهو يحتاج في ذلك إلى التواصل مع مختلف الأطراف التربوية. للتدليل على وجود هذا التصور النمطي في الواقع نستحضر بعض الممارسات التي عايشناها خلال السنوات الأولى لالتحاقنا بالعمل الميداني: خلال زياراتنا للمدارس الإعدادية والمعاهد لمسنا أن غالبية المديرين والعاملين معهم يتعاملون مع «المسؤول عن التوجيه» وكأنه: «متفقد الإدارة على العاملين بالمؤسسة التربوية» و«رقيب الحزب الحاكم». ظهر ذلك في الحفاوة المبالغ فيها، في التصفيق بعد التقديم للتلاميذ «كمسؤول كبير من الوزارة»، «كتائب السيد الوزير الذي تكبد عناء السفر ليقابلكم»....، وفي الحرص على إظهار صورة الانضباط والولاء وفي إطلاعنا على تفاصيل لا تمت بصلة لطبيعة مهام المختص في التوجيه المدرسي والجامعي: الوثائق الإدارية المنجزة والفضاءات المهيئة» واستعراض «المجهودات المبذولة في خدمة التلميذ محور العملية التربوية» حسب عبارات بعض المديرين.

وصلت هذه الحالة بأحد المديرين إلى تقديم تقارير وشاية بالمعارضين السياسيين من المدرسين بمؤسسته، نستحضر أيضا مديرا آخر أسمعنا قصيدة كتبها في تمجيد «صانع تغيير السابع من نوفمبر 1987»... لكن وبعد سنوات قليلة من الممارسة المهنية المجسمة للمهام الحقيقية التي حرصنا على إنجازها «كمرشد» مختص في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، تحول سلوك أغلب المديرين من المبالغة في إظهار الحفاوة والجدية إلى اللاّمبالاة وأحيانا الإهمال. زال دافع الخوف والطمع بعد أن برزت صفتنا كمستقل عن كل انتماء حزبي حاكم أو معارض «لا ينفع ولا يضر» حسب عبارة ذكرها لنا أحد المسؤولين الإداريين (من التجمعيين).

تقييم التجربة خلال سنواتها الأولى: التشخيص والمقترحات:

وجدنا تقييما أوّل للتجربة من خلال «ندوة التوجيه المدرسي والجامعي» التي نظمها المعهد الأعلى للتربية والتكوين بتونس في 27 أكتوبر 1997 وحضرها 39 مرشدا ومرشدا مساعدا في الإعلام والتوجيه من المتخرجين من الدفعتين الأولى والثانية إضافة إلى 28 من «التلامذة المستشارين» المزاولين للتكوين والمنتمين للدفعة الثالثة. ووجدنا تقييما ثانيا من خلال الأيام الدراسية حول التوجيه المدرسي والجامعي (الحمامات 3و4 أفريل 1998) التي نظمتها الإدارة العامة للتكوين المستمر والإدارة العامة للتعليم الثانوي وحضرها مستشارو الدفعات الثلاث الأولى. وأخيرا نجد تقييما ثالثا مع الزميل أحمد الورشفاني (2002) وذلك في «ورقة» بـ15 صفحة وزعها على كافة الزملاء استعدادا «لإثارتها في لقاء كان مرتقبا مع السيد الوزير» (تم اللقاء بعد أكثر من أربع سنوات يوم 4 فيفري 2006 كما سنعرض لاحقا).

اشتركت التقييمات الثلاثة في تثمين التكوين الذي تلقاه مستشارو الإعلام والتوجيه وفي إبراز «التوقعات الكبيرة» من هذا السلك الجديد زمن التأسيس سنة 1993.

تضمنت مناسبات التقييم الثلاثة - ولو بدرجات متفاوتة- تشخيصا دقيقا لواقع القطاع مبرزة الفجوة الكبيرة بين التوقعات عند التخرج وواقع الممارسة الميدانية المليئة بالعراقيل والدالة على غياب المأسسة الحقيقية لمجال الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي.

تميزت الأيام الدراسية حول التوجيه المدرسي والجامعي لسنة 1998 بتقديم تصورات متكاملة حول مهام المستشار في الإعلام والتوجيه. ويمكن اعتبارها أوّل محاولة جدية في اتجاه «مأسسة» عمل المستشارين. وقد جاءت في شكل أوراق عمل تم إعدادها من طرف لجان تفكير متكونة من مستشاري الدفعتين الأولى والثانية. تضمن المشروع المقترح أربع مهام رئيسية تفرعت إلى وظائف عديدة ومنها إلى أشكال تدخّل متنوعة.

تجدر الملاحظة أنه بعد حوالي شهر من هذا النشاط أُعفيت المكلفة بمهمة لدى وزير التربية التي أشرفت على تنظيم الأيام الدراسية وبعد أشهر دُعي وزير التربية نفسه إلى مهام أخرى.

أما العمل الذي قدمه الزميل أحمد الورشفاني (2002) فقد شخص من خلاله واقع النشاط الميداني للسلك من بداية سنة 1996 إلى بداية سنة 2002 مبرزا الصعوبات الميدانية ومظاهر تقصير وزارة التربية في توفير الظروف الكفيلة بتجسيم حقيقي للتكوين النظري والعملي الذي تلقاه مستشارو الإعلام والتوجيه، ومقدما مجموعة من المقترحات المؤسسة لانطلاقة جديدة للسلك.

نستعرض هنا أبرز ما ذكره الورشفاني (2002) من مظاهر تقصير وزارة التربية ومن المقترحات العملية:

1 - مظاهر تقصير وزارة التربية في مجال الإعلام والتوجيه حسب الورشفاني 2002:

- لم تحيّن الوزارة الآليات الإدارية لنشاط الإعلام والتوجيه بما يتماشى مع التكوين الذي تلقاه مستشارو التوجيه. لقد بقيت المناشير والمذكرات الصادرة في

بداية التسعينات حول التوجيه سارية المفعول. «وبقيت المراجع الإدارية لعمل المرشد وتقويم أدائه هي نفسها التي كانت مرجعا للأستاذ المنسق» (المنشور عدد106 لسنة 1992، المنشور عدد 20 لسنة 1993)

- لم تدفع الوزارة الإدارات الجهوية والمؤسسات التربوية التابعة لها إلى «قبول السلك الجديد بنظرة جديدة» وبقيت المذكرة عدد0571 بتاريخ 1 فيفري 1996 «في مستوى العموميات ولم تقدم السلك الجديد بالدقة والوضوح اللازمين لتسهيل إدماجه ضمن المنظومة».

- «اكتفت الوزارة بتمثيل السلك في صلب الوزارة بمصلحة ملحقة بإدارة فرعية داخل إدارة، تابعة لإدارة عامة ولم يتعد نشاط هذه المصلحة حدود المتابعة السطحية البسيطة لنشاط المرشدين...».

- «هذه الرؤية التبسيطية لهذا السلك ونشاطه لم تُعِر (أو هكذا يبدو) أهمية كبيرة للمبادرات الفردية المتناثرة هنا وهناك في الجهات (تجريب الأدوات والروائز على المستوى الوطني، الدراسات والبحوث، استنباط وسائط إعلام جديدة...) مما لا يشجع المبادرين على المواصلة».

- لم تنشئ الوزارة «هيكلا متخصصا (مركزا وطنيا أو معهدا) يعنى بشؤون الإعلام والتوجيه على غرار المؤسسة الفرنسية التي أمنت تربصاتنا: المعهد الوطني لدراسات العمل والتوجيه المهني»(INETOP).

- مشكلة التسمية : «مرشد» في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي: «بحكم أن هذه التسمية ليست جديدة، فهي كدال لا تحيل إلى هذا المدلول الجديد، أي المرشد في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، وحده، بل تحيل المدلول ذاته وتدمجه ضمن مستوى معين في سلم الموارد البشرية يعرّفه التمثل الجماعي بأنه عون تنفيذ ذو مستوى متوسط يساعد إطارا ساميا: مرشد بيداغوجي/متفقد، مرشد فلاحي/مهندس، ولا يخلو هذا التمثل من إحراج لدى الأطراف المتعاملة مع المرشد في الإعلام والتوجيه:

- ممن نتعامل معهم (مديرون، نظار، تلاميذ، أولياء...) من يسأل: لأي متفقد أنتم تابعون؟

- البعض الآخر يتحاشى ذكر كلمة «مرشد» فيقدمنا كـ«موجهين»، أو «أساتذة توجيه» أو «أساتذة مكلفين بالتوجيه»...

- أما عند التلاميذ فنحن «متاع التوجيه»....

2 - المقترحات الواردة في وثيقة الورشفاني 2002 :

تضمنت هذه الوثيقة عديد المقترحات نستعرض عناوينها في النقاط التالية :

- تغيير تسمية مرشد (4)
- إعادة النظر في المهام الموكولة إلى سلك المرشدين وإثراؤها.
- إحداث خطة مرشد أول للحياة المدرسية
- تمثيل السلك في الإدارة المركزية وفي الإدارات الجهوية
- إحداث مركز وطني ومراكز جهوية للإعلام والتوجيه
- تحيين التراتيب المنظمة لمهمة الإعلام والتوجيه واتخاذ الإجراءات اللازمة لتسهيلها
- شكر الأساتذة المنسقين ودعوتهم للقيام بمهام أخرى (اعتبارا للخلط بين السلكين)

تجربة مستشاري الإعلام والتوجيه مع التعلمات الاختيارية: السنة الدراسية 2003/2004 :

بدأ العمل بتجربة التعلّمات الاختيارية في أكتوبر 2003 وتم تكليف 24 مستشارا في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي - بالتعاون مع 24 أستاذا مكونا - بتكوين المدرسين المكلفين بتنشيط التعلمات الاختيارية

وتأطيرهم في مختلف المدارس الإعدادية بالمندوبيات الجهوية للتربية(حوالي 7000 مدرس). كان من أبرز أهداف التعلمات الاختيارية «تمكين التلميذ من أسباب النجاح في عملية التوجيه المدرسي» وكان من المأمول أن يقود نجاح التعلّمات الاختيارية في النهاية إلى إرساء ثقافة التوجيه والتربية على الاختيار وتطوير منظومة التوجيه المدرسي والمهني. **كان من المأمول أيضا أن تمثل هذه التجربة فرصة حقيقية لتفعيل التكوين الأساسي الذي تلقاه مستشارو الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي وتحريك الطلب الاجتماعي على خدماتهم.**

للتذكير فإن التعلّمات الاختيارية، في جانب هام منها، مستوحاة من تجارب مشابهة مثل **مسارات الاكتشاف(5)** في فرنسا والتي انطلقت سنة 2001 وهي قريبة أيضا مما يسمى التربية على الاختيار الموجودة في كندا. إضافة إلى البعد المتعلق بالتوجيه المدرسي، يمكن أن نعتبر التعلمات الاختيارية تجديدا بيداغوجيا مركبا يتضمن في الآن نفسه عديد التجديدات وذلك لأنه:

أولا : يرتكز على التحول من المواد المنغلقة على نفسها إلى التداخل والتكامل بين المواد (interdisciplinarité).

وثانيا : يدعو إلى استخدام طرق جديدة في التنشيط وتمشيات بيداغوجية غير مألوفة في النمط التقليدي السائد، ويدعو بالخصوص إلى توظيف تكنولوجيات المعلومات والاتصال في التعلم.

وثالثا: يحاول إرساء نمط جديد من العلاقة بين المعلم والمتعلم يؤكد على التعامل الأفقي ويشجع على العمل الجماعي.

بعد أقل من سنة من العمل بالتعلّمات الاختيارية، أُقصي مستشارو الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي من الإشراف على هذا التجديد البيداغوجي وازدادت عزلتهم داخل المنظومة التربوية. فقد عرفت التجربة منذ بداية سنتها الثانية - في سبتمبر 2004 - تكليف مجموعة من متفقدي المواد بالتعليمين الإعدادي والثانوي بمتابعتها بالجهات عوضا عن مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، وتعطلت محاولة الربط بين أنشطة التعلمات الاختيارية. ومسألة التوجيه والتربية على الاختيار ثم في وقت لاحق - في آخر مارس -2006 صدر قرار وزير التربية السابق الصادق القربي بإلغاء العمل بالتعلمات الاختيارية. (كان هذا الإلغاء بمثابة اعتراف من الوزارة بأنها قد تسرعت في إرساء هذا التجديد البيداغوجي).

أُلغي الربط بين أنشطة التعلمات الاختيارية ومسألة التوجيه والتربية على الاختيار بسبب ما أثير من جدل واسع حول ما ورد في تمرينين(الأول بعنوان «التحية» والثاني «الطلاق») في صفحتين من مشروع «دليل الأستاذ في التعلمات الاختيارية» أعدته مجموعة صغرى من مستشاري الإعلام والتوجيه. احتوى مشروع الدليل في غالبيته على مجموعة من التمارين التنشيطية التي تجسم مبدأ التربية على الاختيار والإعداد للتوجيه المدرسي والمهني. واعتمد في تأليف جزء منه على ترجمة من كتاب فرنسي بعنوان «المشروع لدى الشباب» للكاتبين الفرنسيين «بيمارتان ولاقر» (Pemartin، et Legres، 1988). لقد تم تعريب نص التمرينين حرفيا دون اهتمام لما أورده المؤلفان الفرنسيان من توصيات في عديد المناسبات وفي أسفل كل تمرين بـ"التزام الحذر في المجتمعات، التي تكون فيها الاتصالات الجسدية محرمة عادة، والشيء نفسه بالنسبة إلى الفرق المختلطة." (Pemartin، et Legres، 1988)).

من المهم التوضيح أن الدليل المذكور عبارة عن وثيقة مرقونة بصفة غير نهائية من ناحية الشكل والمحتوى، وهو موجه إلى المكونين ولا يتم توزيعه على المدرسين أو التلاميذ، إضافة إلى أنه تم التخلي عنه نهائيا بعد حوالي شهر فقط من انطلاق العمل بالتعلمات الاختيارية. رغم كل ذلك فقد تم التركيز على التمرينين المذكورين من الدليل دون غيره من الوثائق الرسمية لمهاجمة «التعلمات الاختيارية». فتحدثت نقابة التعليم الثانوي في بياناتها عن «مفاهيم وقيم لا تربوية تبتذل المعرفة والتعلم والمدرس والمؤسسة التربوية وتنشر الانحلال والتسيب». وتندد

راشد الغنوشي - زعيم حزب حركة النهضة - بما سماه التعليمات الاختيارية قائلا: «إنها تمثل إهانة للوطن، وللشعب التونسي، وللدين، وللدستور...».

كانت التعلمات الاختيارية من أكثر التجديدات التي توافقت حولها الحملات المضادة للوزارة من قبل أطراف نقابية وحزبية متعارضة في مرجعياتها الفكرية، بل تجاوزت معارضتها حدود الوطن لنقرأ عنها العنوان التالي في موقع «إخوان أون لاين فلسطين»: «الحكومة التونسية تشجع على الفساد الأخلاقي... وتنشر خطة لتشجيع «الاحتكاك الجسدي» بين الطلبة والطالبات...» في هذا الموقع نقرأ مواقف تشترك في رفضها التعلمات الاختيارية وهي لكل من نقابة التعليم الثانوي وزعيم حزب حركة النهضة راشد الغنوشي. كما استشهد الموقع بمواقف سابقة لأم زياد من التعليم في تونس عامة وظفها ضد التعلّمات الاختيارية... (يمكن مراجعة التفاصيل بالعنوان الالكتروني التالي:

http://www.ikhwanonline.com/New/print.aspx?ArtID=2885&SecID=342

لقد سادت أحكام قيمية عامة حول التعلّمات الاختيارية مبنية على ما أثير من جدل حول بعض التأويلات، لها أكثر منه تدقيق في محتويات الوثيقة البيداغوجية الرسمية. من خلال اللقاءات التكوينية أو الزيارات الميدانية التي أنجزناها لفائدة المدرسين بالمدارس الإعدادية بجهة المهدية -من أكتوبر 2003 إلى ماي -2004 كانت لنا حوارات مع عديد المدرسين المعارضين بشدة للتعلّمات الاختيارية، واكتشفنا عدم اطلاع غالبيتهم على محتوى الوثيقة البيداغوجية الرسمية.

تجاوزات وزير التربية السابق الصادق القربي واستفحال التعطيل والتهميش للسلك:

انتظم يوم 4 فيفري 2006 بقاعة الاجتماعات بوزارة التربية -ولأول مرة منذ إحداث سلك المستشارين- اجتماع رسمي انتظره مستشارو الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي قرابة العشر سنوات. مثّل هذا الاجتماع فرصة لمصارحة الوزير بجانب من الواقع المدرسي ونقل جزء من التساؤلات المتداولة في المؤسسة التعليمية وخارجها حول التجديدات التي أطلقتها الوزارة، وخاصة منها ما يشمل مجال عملهم، وهو هيكلة التعليم الثانوي الجديدة ونظام التوجيه المدرسي الجديد. طالب المتدخلون في الحوار مع الوزير بإجابات واضحة عن تلك التساؤلات - التي يطرحها عليهم عادة التلاميذ والمدرسون والأولياء - وطالبوا أيضا - كما يفعلون في كل مناسبة تتاح لهم في الحوار مع المسؤولين بالوزارة - بتمكينهم من استثمار وتوظيف ما تلقوه من تكوين معمق في علوم التربية وعلم نفس التوجيه، ومن المشاركة في ما تعدّه الوزارة من برامج وإصلاحات وخطط عمل. غضب الصادق القربي واستاء من ذلك كثيرا واعتبره «خطاب معارضين للنظام» وبقيت علاقته بهم متوترة إلى حين خروجه من الوزارة في أوت 2008.

اتخذ الوزير السابق الصادق القربي عديد القرارت «الانتقامية» مثل إنهاء تربّصات التكوين بالخارج، وحرمان مستشاري الإعلام والتوجيه من المشاركة في مجالس التوجيه المدرسي بالمعاهد. كذلك تقلصت مساهمتهم في إنجاز برامج التكوين المستمر على المستويين الجهوي والوطني. قبل ذلك تكثّفت مساهمة المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي في تكوين المدرسين ومختلف فئات الإطار الإداري والبيداغوجي التابع لوزارة التربية. كان ذلك في إطار حلقات تكوين وطنية وجهوية خلال العطل المدرسية وشمل مواضيع مثل: مشروع المؤسسة، تقنيات التواصل، المراهقة، المواطنة وحقوق الطفل، الحياة المدرسية، مكاتب الإصغاء والإرشاد... ونخص بالذكر تكوين 4 دفعات من الناجحين في مناظرة الكاباس- من 2002 إلى 2005 - في إطار «وحدة تكوينية» بعنوان «البسيكوبيداغوجيا» تدوم 3 أيام

وتتمحور حول التواصل داخل المؤسسة التربوية، المراهقة، والتواصل داخل القسم.

ومن التجاوزات التي اقترفها الوزير السابق الصادق القربي أيضا، تعطيل عملية تكوين الدفعة السابعة المباشرة للتكوين بالمعهد العالي للتربية والتكوين المستمر آنذاك: التحقت هذه الدفعة بالعمل في سبتمبر 2009 وكانت المناظرة قد أجريت في نوفمبر 2005 أي بتأخير بلغ قرابة السنتين نتيجة التعطيلات التي تسبب فيها الوزير المذكور، ومحاولته إرجاع المتكونين إلى التدريس، يضاف إلى ذلك منعه تكوين دفعات جديدة كانت مبرمجة وأعلنت عنها بعض الصحف الوطنية، بل حاول -دون جدوى- إلغاء وجود السلك نفسه (منعه من ذلك وجود نظام أساسي للسلك).

لم يختلف الوضع كثيرا مع الوزير التالي حاتم بن سالم الذي وإن عبّر في اجتماع مع ممثلين للسلك يوم 31 جانفي 2009 عن استعداده تلبية كل المطالب التي من شأنها تطوير السلك وتفعيل مهامه وتجاوز مرحلة التهميش والتعطيل التي عاشها المستشارون في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، إلا أنه عمليا لم ينفذ شيئا من ذلك.

تجربة مكاتب الإصغاء والإرشاد:

بدأ إحداث مكاتب الإصغاء والإرشاد ببعض المدارس الإعدادية والمعاهد إثر صدور منشور مشترك عن وزارات التربية والصحة العمومية والشؤون الاجتماعية وذلك بتاريخ 7 أكتوبر 1999. (منشورعدد 66-1-1999). جاء في الفقرة الأولى من المنشور المذكور أن «الإصغاء قناة تواصل تمكن التلميذ من التعبير عن مشاغل ذاتية ودراسية واجتماعية وتضع على ذمته آليات يوظفها لتذليل الصعوبات التي قد تعترضه». بلغ عدد المكاتب المشار إليها 108 مكتبا خلال السنة الدراسية 1999/ 2000 أي بنسبة أقل من 10 بالمائة من جملة المؤسسات التربوية بالإعدادي والثانوي. وتطور هذا العدد بعد عشر سنوات إلى 396 مكتبا(191 بالإعداديات، 205 بالمعاهد).

ظهرت مكاتب الإصغاء والإرشاد "كاستجابة رسمية" «وغير مكلفة ماديا»(6) لما لوحظ من ارتفاع في نسب الانتحار في صفوف التلاميذ سنة 1999 وفي إطار التدعيم لتجربة موجودة ومحدودة الانتشار هي «خلايا الإنصات» التي كانت تشرف عليها وزارة الصحة و«خلايا العمل الاجتماعي المدرسي» التي كانت تشرف عليها وزارة الشؤون الاجتماعية. ولذلك جعل المنشور المذكور «الطبيب المدرسي» و«العون الاجتماعي» طرفين أساسيين من الأطراف المكلفة بالإصغاء، إضافة إلى «مرشدي الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي» الذين تم تشريكهم في هذه المهمة استنادا إلى الجملة الأخيرة الواردة بالفصل الثامن من قانونهم الأساسي حول تكليفهم: «بكل مهمة أخرى يعهد بها إليهم». وقد تم توظيف هذه الجملة في عديد المناسبات لعل أفضلها في تقديرنا الشخصي ما يتعلق بمكاتب الإصغاء والإرشاد.

مع إقرارنا بوجود بعض التجارب الناجحة في مجال مكاتب الإصغاء والإرشاد، فإنه لا يمكن الحديث عن ممارسات مؤسساتية ناجعة ومندمجة في محيطها، فرغم الحماس والمبادرات الفردية لبعض المصغين كانت التجربة محدودة الفاعلية ومعزولة عن اشتغال المنظومة التربوية ككل. لقد بقيت مكاتب الإصغاء في مجملها مجرد «ديكور» لتلميع الواجهة الرسمية للمؤسسة التربوية، ولم تجسّم هذه المكاتب الأهداف «الجميلة» والطموحة التي نص عليها المنشور المنظم لها. فلا الأسلوب المتبع من قبل وزارات الإشراف ولا شروط العمل داخل المؤسسة التعليمية كانت تسمح بتأسيس التجربة وتطويرها داخل المنظومة التربوية: نجد عديد النقائص ومواطن الخلل مثل المركزية المفرطة، النزعة المظهرية، غياب استراتيجية للإعلام والتواصل لكسب انخراط المربين ومشاركتهم وتحريك الطلب الاجتماعي لخدمات المصغين، غياب الفضاء الملائم، نقص التكوين، غياب التنسيق، ضعف المتابعة والتقييم.

فالتقارير شكلية، تطغى عليها الجوانب الكمية وهي بدون أدنى مراقبة بل تتضمن أحيانا أرقاما وهمية، وهي لا تعكس الخدمات الحقيقة المقدمة للتلاميذ. أما الملتقيات والمنتديات الموسمية التي كانت تنظمها وزارة الصحة سنويا تقريبا فهي «طقوسية» لا تأثير فعليّ لها في تغيير السياسات والقرارات والممارسات.

لا يمكن النظر إلى مكاتب الإصغاء والإرشاد بصفة منعزلة عن بقية مكونات النظام التربوي وخاصة ما يتعلق منها بمجال الحياة المدرسية ومسألة الزمن المدرسي وخاصة التوجيه المدرسي والجامعي. في هذا الإطار كثيرا ما اقترحنا انتداب إطارات متفرغة للاهتمام بالحياة المدرسية بالمعاهد والمدرسة الإعدادية (الإصغاء، الوساطة المدرسية، التوجيه المدرسي والجامعي، التنشيط الثقافي...) يشرف عليهم مستشارو الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، ويتم انتدابهم وفق المقاييس الملائمة لهذه الخطة. يمكن فتح مناظرة داخلية للأساتذة المباشرين أو مناظرة خارجية لخريجي علم النفس وعلم الاجتماع مثلا. لا بد أيضا من تغيير صيغ مشاركة وزارتي الصحة والشؤون الاجتماعية عبر انتداب أطباء متفرغين للصحة المدرسية ويشاركون في الحياة المدرسية عوض زمن خاص بالصحة المدرسية لأطباء منشغلين بأعمالهم في المستشفيات ولهم بعض التدخلات الدورية المحدودة داخل المؤسسات التربوية. بالنسبة إلى ممثلي وزارة الشؤون الاجتماعية يجب الاقتصار على تشريك الأخصائيين النفسانيين التابعين لهذه الوزارة دون غيرهم. أما الأخصائيون الاجتماعيون فيشاركون كأطراف تتابع الملفات الاجتماعية.

تداولت وسائل الإعلام منذ مطلع سنة 2012 خبر إحداث وزارة التربية لسلك جديد يسمى "المرافق المدرسي". استند هذا الخبر إلى ما ورد بقانون المالية التكميلي لسنة 2012 حول هذا السلك. وكتبت جريدة الصباح ليوم 2012/04/10، العنوان التالي: ««المرافق المدرسي» خطة جديدة... فرص انتداب لآلاف العاطلين.. و«وزارة التربية» تجهل تفاصيلها!». وفي عدد لاحق لنفس الصحيفة الصادرة يوم 2012/11/16 نطالع العنوان التالي: «التربية» تنتدب 10 آلاف مرافق مدرسي لتجاوز نقاط ضعف مكاتب الإصغاء وإحياء التنشيط المدرسي.

يوم 10 جانفي 2013 بمناسبة يوم دراسي وطني حول المخدّرات والمسكرات بمقر المكتبة الوطنية، اغتنمت فرصة الحوار المفتوح بعد إحدى المداخلات حول الحياة المدرسية وسألت السيد وزير التربية- عن هذا السلك الجديد وعن علاقته بسلك المستشارين في الإعلام والتوجيه وعن سبب التأخر في تفعيله، فقال: أنه «مشروع حكومي وليس مشروع وزارة التربية وإنه سيكون للمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي دور هام في تكوين هذا السلك الجديد...»(7).

في سياق الحديث عن السلك نفسه -لكن مع اقتراح تسمية جديدة- نجد الفقرة التالية في كلمة السيد وزير التربية (المستقيل) بمناسبة يوم العلم (في 22 جويلية 2013) حيث قال:

«... تقدّمنا، لكي نحدّ من هذه الظواهر ونحسّن الحياة المدرسيّة، بتصوّر عملي لمشروع المرافق المدرسي أو المتدخّل النفسي-الاجتماعي لمعالجة مختلف أشكال العنف والانحراف والتعاطي والإدمان والتفكّك الأسري والفشل المدرسي وصعوبات التعلّم واضطراباته، ونأمل أن يدخل هذا المشروع طور التفعيل والتطبيق قريبا فمدرستنا اليوم في حاجة إليه أكثر من أي وقت مضى...».

التعاون بين وزارتي التربية والتعليم العالي في مجال الإعلام والتوجيه الجامعي(8):

إذا استثنينا الاجتماع السنوي الذي تنظمه وزارة التعليم العالي بالمستشارين في الإعلام والتوجيه، لإطلاعهم على مستجدات التوجيه الجامعي ودعوتهم للمشاركة في الأيام الإعلامية التي تنظمها الوزارة لفائدة الناجحين في الباكالوريا كل سنة،

يمكن القول بغياب التنسيق والتعاون الحقيقي بين الوزارتين في مجال التوجيه الجامعي. مع غياب هذا التعاون وضعف التأسيس لدور المستشار في الإعلام والتوجيه في مجال التوجيه الجامعي، ظهرت بعض المساهمات المشتتة والمبادرات الفردية من بعض المسؤولين في وزارة التعليم العالي وفي بعض الجامعات خاصة منها جامعة صفاقس، نذكر هنا أهم نتائجها:

- مساهمة عدد من المستشارين في الإعلام والتوجيه في صياغة أدلة التكوين في التعليم العالي باللغتين العربية والفرنسية سنة 1999 وتحيينها سنة 2003 وصياغتها في دليل موحد باللغة الفرنسية سنة 2005 ثم التحيين الأخير الذي تم سنة 2009 و2010 ولم ينشر ورقيا بل وضع في شكل جذاذات تعريفية بالاختصاصات والشعب الجامعية بموقع الواب الخاص بالتوجيه الجامعي (حوالي 200 جذاذة تعريفية وتمثلت مساهمتنا في تحيين 36 جذاذة في مجال اللغات والآداب والاختصاصات الطبية وشبه الطبية).

- النجاح النسبي الذي حققته تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي (صيف 2010) حيث أمّن 10 مستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي حصص مداومة يومية طيلة شهري جويلية وأوت لفائدة الناجحين في الباكالوريا وأوليائهم. شمل ذلك مقابلات فردية مباشرة وإجابات عن التساؤلات عبر الموقع الالكتروني وخدمات هاتفية مجانية.

- في تكامل مع تجربة المركز الوطني للتوجيه الجامعي، تضمن دليل التوجيه الجامعي 2010 في صفحته الثانية عشرة، ولأول مرة، فقرة مطولة تعرف بالمساعدة التي يمكن أن يقدمها المستشار في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي للناجحين في الباكالوريا. مع الملاحظ أن جزءا من هذه الفقرة نطالعه بالصفحة السادسة من دليل التوجيه الجامعي 2011، لكننا لا نجد أثرا لها في دليل التوجيه الجامعي 2012 أو 2013:

«المستشار في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي هو مختص في التواصل والإعلام والتوجيه، وهو مكلف بتقديم إعلام محيَّن وشامل لفائدة تلاميذ الباكالوريا وأوليائهم حول مسالك التوجيه المدرسي وشعب التعليم العالي ومتغيرات سوق الشغل.

وهو يساهم في الإحاطة بالتلاميذ ومرافقتهم بهدف مساعدتهم على بناء مشاريعهم الدراسية والمهنية في إطار مقاربة التربية على الاختيار.

ومن مشمولاته أيضا أن يصغي إلى التلاميذ ويجيب عن مختلف تساؤلاتهم ويوفر لهم سبل البحث عن المعلومة ويؤمن محاورات إرشادية لفائدتهم

بإمكانه مساعدتك على:

- ممارسة مسؤوليتك في الاختيارات واتخاذ القرارات الملائمة في عملية التوجيه الجامعي

- التعرف على منظومة التوجيه الجامعي وآلياته ومراحله

- تجنب الأخطاء التي قد تقع خلال عمليات الاختيار والتوجيه وإعادة التوجيه

- التعرف على مصادر المعلومات الدقيقة حول المسالك والشعب الجامعية ومحتوى الدراسة والآفاق العلمية والمهنية الممكنة

- معرفة أدق بذاتك ومؤهلاتك وتقييم موضوعي لقدراتك واستعداداتك

- حسن الاختيار من خلال الملاءمة بين نتائجك الدراسية ورغباتك ومؤهلاتك الفردية

يمكنك الاتصال به في الإدارة الجهوية للتربية التي يتبعها معهدك الثانوي»

الوضع الراهن منذ 14 جانفي 2011 وآفاق المستقبل :

1 – تغيير التسمية الرسمية :

بداية من 23 سبتمبر 2011 وحسب الأمر عدد 2443 لسنة 2011، تغيرت تسمية السلك فتم تعويض عبارة «مرشد» بعبارة «مستشار» في التسمية الرسمية للسلك وذلك بعد أكثر من 15 سنة من المماطلة التي مارستها وزارة التربية في تحقيق هذا المطلب.

من الناحية العملية، وتأكيدا لما ذكرناه آنفا مع الورشفاني(2002)، لم تساعد عبارة «مرشد» على تأسيس إدراك واضح لمهام السلك الجديد وتمييزه عن أسلاك أخرى تابعة لوزارة التربية مثل «المرشد البيداغوجي»، و«المرشد التربوي». إضافة إلى هاتين التسميتين نستعرض هنا نماذج من التسميات الأخرى التي استعملت ميدانيا – ولا تزال- للحديث عن مستشاري الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي وذلك من قبل التلاميذ و/ أو الأولياء والمدرسين ومديري المؤسسات التربوية وأحيانا مسؤولين بالإدارات الجهوية أو الوزارة: «المرشد الاجتماعي»، «مسؤول التوجيه»، «متفقد التوجيه»، «متاع التوجيه» «مدير التوجيه»، «المسؤول عن التوجيه بالمركز الجهوي للتكوين المستمر» «المنسق الجهوي للتوجيه»... وتدل كل التسميات المذكورة على وجود تمثلات بعيدة عن الصورة الحقيقية للسلك وعن التكوين العلمي الذي تلقاه.

2 – معطيات إحصائية :

إلى حد شهر فيفري2014، بلغ عدد المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي في بلادنا 116 مستشارا، نجد منهم 15 مستشارا عاما راجعين بالنظر مباشرة إلى وزارة التربية (ثلاثة منهم مكلفون بمهام أو خطط إدارية). أما البقية فيرجعون بالنظر إلى المندوبيات الجهوية للتربية، ومجال عملهم بالمدارس الإعدادية والمعاهد. نبين من خلال الأرقام التالية أولا توزيعهم حسب الرتب، وثانيا توزيعهم حسب المندوبيات الجهوية للتربية :

التوزيع حسب الرتب :

مستشار أول: 29

مستشار: 68 (التحق أحدهم مؤخرا بخطة إدارية)

مستشار مساعد: 4

التوزيع حسب المندوبيات الجهوية للتربية

- تونس1: 5	- المنستير: 5
- تونس2: 4	- المهدية: 4
- أريانة: 4	- صفاقس1: 3
- بن عرس: 5	- صفاقس2: 4
- منوبة: 4	- القيروان: 4
- بنزرت: 6	- سيدي بوزيد:
- نابل: 6	- القصرين: 5
- زغوان: 4	- توزر: 2
- باجة: 4	- قابس: 3
- الكاف: 3	- قبلي: 1
- جندوبة: 3	- تطاوين: 3
- سليانة: 3	- مدنين: 2
- سوسة: 5	- قفصة: 4

لم نتمكن من الحصول على إحصائيات دقيقة حول عدد الملتحقين بالمهنة من المتخرجين من هذا السلك منذ إحداثه، فسألنا زملاءنا من مختلف الدفعات ووصلنا إلى التوزيع التالي حسب الدفعات وتاريخ الالتحاق بالمهنة :

- الدفعة الأولى : 20 مستشارا ومستشارا مساعدا (جانفي 1996)
- الدفعة الثانية: 25 مستشارا ومستشارا مساعدا (فيفري 1997)

- الدفعة الثالثة: 25 مستشارا ومستشارا مساعدا (مارس1998)

- الدفعة الرابعة: 33 مستشارا (أكتوبر1999)

- الدفعة الخامسة: 21 مستشارا (أكتوبر2000)

- الدفعة السادسة: 36 مستشارا (أكتوبر2007)

- الدفعة السابعة: 28 مستشارا (سبتمبر2009)

- جملة الدفعات السبعة: 881 مستشارا ومستشارا مساعدا

أما الدفعتان الثامنة والتاسعة المباشرتان للتكوين حاليا ففيهما على التوالي 28 و 30 طالبا مستشارا.

عند المقارنة بين عدد الملتحقين بالمهنة من أول دفعة إلى آخرها وهو (188) والعدد الحالي للمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي وهو (116)، نستنتج أن عدد المتقاعدين يساوي (72) وهو عدد مرتفع نسبيا يدل على ارتفاع معدل الأعمار عند القبول في التكوين. وهذا ما يتطلب، في تقديرنا، ضرورة تحديد سلطة الإشراف للسن القصوى للمشاركة في المناظرة.

3. واقع المهنة وآفاق تطويرها: وضوح المنشود وتزايد العوائق لبلوغه :

لتحديد ما هو منشود لتطوير سلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، يكفي الرجوع إلى أهم ما ورد حول هذا الموضوع في « الدليل المرجعي لجودة التعليم الثانوي في الوطن العربي» من تأكيد على أهمية الأدوار والمهام الموكولة لهذا السلك:

- «تعتبر الإحاطة بالتلاميذ وإرشادهم هاجس المؤسسة التربوية التي تصبو إلى النهوض بالجودة... (الحاجي وآخرون2012، ص97)

- «إن توفير خدمات الإرشاد والتوجيه التربوي والإحاطة النفسية أصبح من الضروريات لضمان مستوى مرضي من الجودة.» (الحاجي وآخرون2012، ص98)

- «يدعى سلك المرشدين النفسانيين والتربويين أو ما يسمى بسلك«المرشدين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي» لعدة مهام وأدوار إعلامية وتقييمية وتربوية ونفسية مثل:

- إعلام التلاميذ بمتطلبات الدراسة في المؤسسة وضوابطها وسيرها

- إعانتهم على الطريقة التي يختارون بها المسالك والشعب التعليمية وإعلامهم بمستوجبات كل مسلك وشعبة

- إعانتهم على اختيار المسلك والشعبة المناسبين لقدراتهم وميولاتهم بالاعتماد على اختبارات مقننة حول الاهتمامات المهنية والميول الشخصية والدافعية للدراسة والعمل والقيم ذات الصلة.

- إدارة ورشات تنشيطية لفائدة التلاميذ بهدف معرفة الذات وعالم المهن ومنظومة التعليم بمختلف مراحلها وآليات الانتقال من مرحلة إلى أخرى ومن درجة إلى أخرى.

- الإصغاء والمرافقة مع فريق متكامل العناصر في «مكتب (خلية) إصغاء وإحاطة» لمساعدة التلاميذ الذين يمرون بصعوبات نفسية ودراسية واجتماعية على مواجهتها...

- مرافقة التلاميذ ذوي الصعوبات الدراسية الخاصة والمشاكل التعليمية ومتابعة أدائهم.

- متابعة نتائج التلاميذ للوقوف على نسب النجاح وجودته، ومعدلات الرسوب والتسرب، ومعالجتها وتأويلها وتوثيقها في تقارير تتضمن الاستنتاجات والتوصيات المؤدية إلى تحسين الأداء والنتائج والنهوض بجودة التعليم...

- إنجاز حلقات تدريبية وإعلامية لفائدة كل الأسلاك التربوية الأخرى.

- تدخل في الأقسام وخارجها بطريقة فردية أو جماعية حسب المطلب (استفسارات أو مقابلات...) (الحاجي وآخرون2012، ص98 و99)).

يمكن اعتبار هذه المهام والأدوار بمثابة «المعايير الدولية للجودة في مجال الإعلام والإرشاد والتوجيه بالتعليم الثانوي». نلاحظ من جهة أولى أنها تتوافق إلى حد كبير مع محتوى التكوين الأساسي الذي تلقاه المستشارون في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي طيلة سنتين بتونس وفرنسا، لكننا نلاحظ من جهة ثانية، أن المهام المطلوبة رسميا وفعليا من هذا السلك كانت، ولا زالت بعيدة عن هذه المعايير وعن المقترحات الواردة في وثيقة الورشفاني 2002 المشار إليها أعلاه وغيرها من الوثائق المنبثقة عن الملتقيات العلمية ولجان الإصلاح والتقارير الفردية والجماعية من طرف عديد الزملاء المستشارين في الإعلام والتوجيه. آخر هذه الملتقيات الوطنية كان في ديسمبر 2012 ثم يومي 29 و30 نوفمبر 2013.

في ظل غياب المأسسة الحقيقية لوظيفة الإعلام والإرشاد والتوجيه، ورغم تزايد الصعوبات، ظهرت عديد المبادرات الفردية الساعية إلى تجاوز مستوى ما هو مطلوب رسميا وإلى تجسيم التكوين الأساسي والاجتهاد في تقديم خدمات حقيقية للتلاميذ وأوليائهم وبقية الأطراف بالمؤسسة التربوية. في هذا السياق تنوعت الأنشطة المنجزة وتجلت في ابتكار أنشطة مختلفة، والاجتهاد في أداء مهام الإرشاد والإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، أو استثمار فرص النشاط المتاحة ضمن عمليات النظام التربوي الأخرى والتجديدات المؤسساتية المتنوعة التي أطلقتها وزارة التربية منذ سنة 2002 نذكر من ذلك:

- استثمار فرص التكوين والتدريب لفائدة أسلاك تربوية مختلفة: متفقدون، مديرون، نظار، مدرسون بالابتدائي والثانوي، قيمون...

- تنشيط حصص الإعداد النفسي للامتحانات الوطنية.

- تنشيط منابر حوار مع التلاميذ حول مشاغلهم

- إنجاز مواقع واب مختصة في الإعلام والتوجيه (مثال ذلك المبادرة التي يشرف عليها الزميل بسيم العيادي بجهة صفاقس)

- إنجاز دراسات علمية في المجال التربوي عموما ومجال الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي خصوصا(9).

- المشاركة في ورشات العمل والملتقيات العلمية والتربوية

- المقابلات الفردية مع التلاميذ بهدف مساعدتهم على التأقلم مع الوسط المدرسي...

لكننا اليوم ومنذ بداية سنة 2011، نشهد حالة ضعف للمؤسسات الرسمية أمام موجات الاحتجاج وحالات الانفلات المميزة للمجتمع التونسي عامة وللمؤسسات التربوية خصوصا. تضاعفت العوائق التي لا تشجّع على بذل الجهود الإضافية، وتعرقل المبادرات الفردية والجماعية. كما تعرقل كل مجهود رسمي من أجل الإصلاح والتجديد. نُذكّر هنا بالنتائج المنحرفة لقرار وزير التربية عزل كل المديرين والنظار دفعة واحدة في جويلية 2011. برز ذلك في مظاهر الخلل في السير اليومي للمؤسسات التربوية خلال السنة الدراسية 2011/ 2012 والناتجة عن تعدد مظاهر الحيرة والعجز لدى أغلب المديرين والنظار الجدد. ونتج عن ذلك أيضا أن استقال أو أقيل حوالي 250 مدير معهد أو إعدادية خلال مفتتح السنة الدراسية 2012/ 2013. أما أحد أبرز مظاهر العجز لدى وزارة التربية، فهي أنها إلى حد الآن (فيفري2014) لا تزال تؤجل الحسم في مصير أحد أهم آليات تراجع المستوى العام للتلاميذ والطلبة في بلادنا وهو «احتساب نسبة 25 % من المعدل السنوي ضمن معدل الباكالوريا.»أستحضر أيضا نماذج مما عايشناه خلال سنتي 2011 و2012 من ظواهر تعبّر عن غياب الظروف الملائمة للعمل وتؤكد هيمنة الانفلات وحالة «الأنوميا» (10) المميزة للواقع التونسي الراهن:

- برزت ظاهرة التشكي المفرط والاحتجاج ضد سلطة المدرس والإدارة وذلك على عكس ما عايناه

في الفترات السابقة لسنة 2011 من عزوف التلاميذ والأولياء عن تقديم الشكاوي والمطالبة بالحقوق.

- تعددت مظاهر الانحراف والتفكك في الحياة المدرسية : كثرة الغيابات، انتشار استهلاك المخدرات والمسكرات، تزايد العنف بالوسط المدرسي...

- نتيجة ضغط التلاميذ على إدارة إحدى المؤسسات التربوية من أجل الحصول على فضاء خاص لأداء الصلاة بالمعهد، طلبت منّا هذه الإدارة التنازل عن الفضاء الخاص بمكتب الإصغاء والإرشاد (بعد تجربة دامت أكثر من عشر سنوات من النشاط المكثف).

- ازداد عدد أعوان الآلية المكلّفين بدور قيمين، فوجدت الإدارة صعوبة في توفير فضاء لهم فتم استخدام مكتب الإصغاء والإرشاد لهذا الغرض.

أخيرا لا يفوتنا أن نذكر أهم صعوبة يواجهها المستشار في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي، ويتفق حولها الزملاء، على اختلاف الدفعات والجهات، ألا وهي: إيجاد حصص اللقاء بالتلاميذ، إذ أن جداول أوقاتهم عادة ما تكون مكتظة... عادة ما نجد قسما له حصة فراغ ولكن لا نجد قاعة، وإن وجدنا قاعة فارغة، فلا نجد قسما لا يدرس في تلك الساعة... أما إنجاز حصص الإعلام خلال الدروس، فتختلف المسألة هنا حسب متغيرات متعددة، وعلى المستشار في الإعلام والتوجيه أن يأخذها في الاعتبار وأن يكون صبورا و«خبيرا في التفاوض والعلاقات العامة» حتى ينفذ برنامج عمله: المدير، نوعية المادة، شخصية الأستاذ وعلاقته بالإدارة، البيئة المحيطة، الفترة المطلوبة...

من أجل حل المشكلة المذكورة أعلاه، نرى من الضروري والعاجل أن تبتّ الوزارة في هذه المسألة بأن **تدمج الحصص المخصصة للتوجيه ضمن العدد الجملي السنوي** للحصص المطلوب تأمينها للتلاميذ، وأن يفهم الجميع أن التوجيه لا يقل أهمية عن المواد الدراسية... لا بد أن يهتم المستشارون العامون بهذا الأمر، وكذلك النقابة والجمعية التونسية للمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي.

الخاتمة :

تناولنا في هذه الدراسة أهم الظواهر والإشكاليات التي عاشها سلك المستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي منذ التأسيس إلى اليوم. تضمن هذا العمل معطيات موضوعية تتصل بالأحداث والمراحل التي عاشها المستشارون في الإعلام والتوجيه، لكنه قد تضمن أيضا بعض الاستنتاجات أو الانطباعات الذاتية المتصلة بالتجربة الشخصية للباحث وتفاعلاته الخاصة مع مهنته ومع مختلف مكونات النظام التربوي التونسي.

يمكن القول في الخاتمة إنه رغم وجود قانون أساسي لهذا السلك ورغم أهمية التكوين الذي تلقاه طيلة سنتين جامعيتين، ورغم عديد المبادرات والاجتهادات لتفعيل هذا التكوين، رغم كل ذلك لم تتجسّم بعد المأسسة الحقيقية ولا يزال ذلك خارج أولويات وزارة التربية ووزارة التعليم العالي ولا صلة له بوزارة التكوين والتشغيل.

تتزايد الأزمات التي تعيشها تونس اليوم منذ 14 جانفي 2011 ونعايش يوميا مظاهر متعددة من حالة «الأنوميا» ونوعا من «انتقام» المجتمع من مؤسسات الدولة. وصلنا إلى هذه الحالة نتيجة عوامل متعددة لعل أهمها الأسلوب المتبع في الإصلاح والتجديد ومنوال التنمية في بلادنا عموما. نعني بذلك تبني سلطة الإشراف - في المجال التربوي أو في غيره - لمقاربات تقنوية ولاستراتيجيات سياسية-إدارية تفرض الإصلاحات من فوق وتستعجل حصاد النتائج. هي مقاربات مسكونة بالمعايير الدولية ومتجاهلة للفاعل الاجتماعي ولمشكلات التطبيق في الواقع. إنها عاجزة عن إيجاد المعادلة الملائمة للتأقلم في الآن نفسه مع خصوصيات البيئة المحلية وإكراهات العولمة ومتطلبات مجتمع المعرفة.

في ظل هذا الوضع، يبدو من البديهي أن تتجاوز الأدوار المنوطة بالمستشارين في الإعلام والتوجيه «مجرّد التحسيس والإعلام والتوجيه» لتشمل «مجالات جديدة ومتطوّرة باستمرار»، ومن هذه الأدوار كما يبين الزميل محمد بسباس: «دور المكوّن -الباحث- والمصغي والمرافق والمفاوض والميسّر لبناء المشاريع الشخصيّة والمتعاون مع المجتمع المحلّي و نشاطاته، ومقاوم للظواهر المنافية للحياة المدرسيّة والمضادة للمجتمع، وكذلك دور المساهم والمطوّر للحياة المدرسيّة و مقاومة الفشل المدرسي»(بسباس2006). ولا يحتاج ذلك إلى التكوين الأساسي فقط بل إلى التكوين المستمر وإلى مجموعة من الكفايات المتجدّدة باستمرار كما يؤكد الزميل نفسه.

في انتظار الإصلاح الشامل الذي من المأمول أن يواجه التحديات المذكورة ويؤسس للأدوار والكفايات المطلوبة ويعيد تنظيم العلاقات والأدوار بين مؤسسات الدولة ومؤسسات المجتمع، وهو إصلاح لن تظهر نتائجه قبل عشرات السنين، في انتظار كل ذلك، لا بد من الاشتغال على تحفيز الإرادات الفردية والجماعية في مختلف القطاعات والجهات مع الجمعيات والمنظمات والهياكل المحلية والوطنية والدولية(11) في إطار ما يسميه إدغار موران: «المبادرات الخلاقة التي تبرز إرادة الحياة بعيدا عن البيروقراطيات والأحزاب.... والرّبط بين هذه المبادرات.. .لأن إصلاح الحياة هو في الآن نفسه مغامرة داخليّة ومشروع حياة ومشروع جماعيّ.»(موران2011).

إذا كان من المؤكد أن أهم مكسب تحقق في بلادنا بعد 14 جانفي 2011 هو اتساع مساحات الحرية التي صار يتمتع بها التونسيون، فإنه من المؤكد أيضا أننا نحتاج إلى التوظيف الايجابي لتلك الحرية من قبل كل الأطراف، نخص بالذكر منهم في المجال التربوي، كل الذين يتمتعون هيكليا بالاستقلالية وبهامش من حرية التصرف في مهنتهم مثل المدرسين والمتفقدين والمستشارين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي وغيرهم كثيرون... من واجب هؤلاء أن يوظفوا إيجابيا ذلك المكوّن الهيكلي بحيث يصبح دافعا لبذل الجهود الإضافية وتكثيف المبادرات الفردية والجماعية في مجالهم المهني المباشر وخارجه، ولا يكون عامل استسلام لضغوط الحياة الخاصة ولنزعة المجهود الأدنى والاقتصار على ما تفرضه الواجبات الرسمية والإكراهات القانونية.

المصادر والمراجع

- أوراق عمل الأيام الدراسية حول التوجيه المدرسي والجامعي- الحمامات 3و4 أفريل 1998..
- بسباس، محمد (2006) «دور التكوين المستمر لـ م.إ.ت.م.ج في مواجهة متطلبات مجتمع المعرفة» الملتقى الوطني حول الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي. يومي14و15 ديسمبر2006. وزارة التربية.
- البيان النقابي الصادر عن النقابة العامة للتعليم الثانوي حول «التعلمات الاختيارية» بتاريخ 10أكتوبر 2003.
- الحاجي وآخرون2012: دليل مرجعي لجودة التعليم الثانوي في الوطن العربي. إعداد محمد المنصف الحاجي، محمد نورالدين الظاهري، حمودة القليبي. المراجع العلمي: محمد بن فاطمة. تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. إدارة التربية
- خبر بالجريدة اليومية «الصباح»التونسية 10 أفريل2012 : «المرافق المدرسي» خطة جديدة... فرص انتداب لآلاف العاطلين.. و«وزارة التربية» تجهل تفاصيلها!»

- خبر بالجريدة اليومية «الصباح» التونسية 16 نوفمبر 2012: «التربية» تنتدب 10 آلاف مرافق مدرسي لتجاوز نقاط ضعف مكاتب الإصغاء وإحياء التنشيط المدرسي".
- محسن، مصطفى، (2006): نحن والتنوير، عن الفلسفة والمؤسسة ورهانات التنمية والتحديث وتكوين الإنسان في أفق الألفية الثالثة بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- موران، إدغار(2011): لقاء مع إدغار موران: تغيير الحياة، حوار في العدد الخاص لمجلة "Sciences Humaines" رقم13 ماي-جوان2011، ترجمة الموقع الالكتروني:
http://maaber.50megs.com/issue_november11/perenial_ethics2.htm
- موقع الواب «إخوان أون لاين فلسطين..«الحكومة التونسية تشجع على الفساد الأخلاقي....»
«ندوة التوجيه المدرسي والجامعي» في 27 أكتوبر1997 . المعهد الأعلى للتربية والتكوين بتونس ووزارة التربية.
- الورشفاني أحمد(2002): سلك المرشدين في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي: وصف لواقع القطاع ومقترحات للنهوض به. وثيقة وزعها صاحبها على كافة الزملاء استعدادا «لإثارتها في اللقاء المرتقب مع السيد الوزير» في بداية سنة 2002.
- وزارة التربية، خطاب وزير التربية (المستقيل) بمناسبة يوم العلم : 22 جويلية 2013 www.edunet.tn
- وزارة التربية والعلوم: المنشور عدد 106/ 92 المؤرخ في 6نوفمبر1992 حول "توجيه تلاميذ الخامسة من التعليم الثانوي العام".
http://www.ikhwanonline.com/New/print.aspx?ArtID=2885&SecID=342)
Pemartin, D. et Legres, J. (1988) : Les projets chez les jeunes. Collection Orientation. EAP. Issy

الهوامش والإحالات

1) قبل 23 سبتمبر 2011 كانت التسمية الرسمية تستخدم عبارة "مرشد" وليس "مستشار"
2) من أهم النصوص التي نقحت هذا الأمر أو تممته نذكر:
- الأمر عدد 1353لسنة 1997 المؤرخ في 14 جويلية 1997
- الأمر عدد 1631 لسنة 1999 المؤرخ في 26 جويلية 1999
- الأمر عدد 2443 لسنة 2011 المؤرخ في 23 سبتمبر 2011
3) تغيرت تسمية الشهادة العلمية بداية من الدفعة السادسة لتصبح «الماجستير المهني في الإعلام والتوجيه المدرسي والجامعي».
4) من الناحية التربوية لا يتماشى مفهوم «مرشد» مع ما يجب أن تكون عليه العلاقة بين المختص في التوجيه والتلميذ، فهذه العبارة تحيل إلى حقل دلالي يشرع لمدلول الكلمة أي سيطرة الفاعل وتكسبه أهلية التصرف في «الطرف المقابل» وتحديد وجهته، وتجعل من هذا الأخير متقبلا سلبيا في وضعية تبعية: نوع من «العنف الرمزي» يسلطه الأول على الثاني... أما رؤيتنا التربوية فترمي إلى اعتبار هذا الأخير كائنا مسؤولا وإنسانا واعيا بوضعيته، متحكما في مصيره، مسطرا لمشروعه، ومختارا اختيارا حرا المعلومة أو المعلومات التي تنقصه حول ذاته أو حول وجهته ومساره الدراسي والمهني، الذي يحدده بنفسه. فهو الذي يكون مصدر اشتغال العلاقة التفاعلية الأفقية بينه، كفاعل نشيط يبحث عن تلبية الحاجة إلى الاستعلام والاستشارة، وبين المختص في الإعلام والتوجيه، أي التقني الذي يضع معارفه ومعلوماته وحرفيته تحت تصرف المستشير...» (الورشفاني2002).

5) تسمى في فرنسا : IDD : les itinéraires de découvertes

6) لأنها لا تحتاج إلى رصد ميزانية خاصة وإجراء انتدابات جديدة لأخصائيين نفسانيين مثلا

7) رفضت نقابة القيمين والقيمين العامين إحداث خطة مرافق مدرسي «باعتبار مهام المرافق المدرسي ومؤهلاته تفرض انتدابه في خطة قيم. . .» (المصدر : جريدة الشعب

http://www.echaab.info.tn/detailarticle.asp?IDX=19840

يوم 6 فيفري 2013 أبرم محضر اتفاق بين وزارة التربية ونقابة القيمين والقيمين العامين حول سلك «المرافق المدرسي» (يمكن الاطلاع على محضر الاتفاق بصفحة التواصل الاجتماعي للجمعية الوطنية للقيمين التونسيين https://www.facebook.com/anstsurveillants)

8) يمكن الاطلاع على تقييمنا لمنظومة التوجيه الجامعي في تونس في دراسة سابقة منشورة بمجلة الحياة الثقافية. العدد245 نوفمبر 2013 تحت عنوان: "التوجيه الجامعي في تونس: المفهوم، الإشكاليات والآفاق."

9) نذكر على سبيل المثال نماذج من مساهمتنا في هذا المجال:

- «بعض النتائج المنحرفة للإصلاح التربوي لسنة 2002 في تونس: التعلمات الاختيارية ومادة إنجاز مشروع نموذجا» مداخلة بالمؤتمر السادس للجمعية المتوسطية للتربية المقارنة. التربية والتغير الاجتماعي: نحو تنمية بشرية حقيقية. الحمامات 1-2-3/ 10/ 2012.

- «اتجاهات المدرسين إزاء التجديد: أنماطها والعوامل الشخصية المؤثرة فيها من خلال دراسة نماذج من السير الحياتية». المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية. عدد142.

10) «الأنوميا"(Anomie) أو اللامعيارية مصطلح ابتكره إميل دوركهايم - مؤسس علم الاجتماع الحديث- ويعني به : انعدام التوازن المجتمعي وانهيار المعايير التي تنظم السلوك وتوجهه.

11) بدأت بلادنا تشهد بعد 14 جانفي 2011 عديد مظاهر الشراكة بين المجتمع المدني والهياكل الثقافية الوطنية والأجنبية وتعددت المبادرات الساعية إلى تشريك المثقفين والشباب التونسي وتحفيزه على الانخراط في الحراك الثقافي والجمعياتي. نذكر من ذلك المشروع الذي انطلق بداية جانفي 2014 وتشارك في إنجازه عديد الجمعيات والهياكل الوطنية والدولية، تحت عنوان "خليني نختار". يهدف هذا المشروع إلى مساعدة الشباب التونسي على اكتساب كفايات ومهارات تساعده على اختيار المجال المهني الأقرب إلى ملمح شخصيته وتطلعاته. . . . يشتمل البرنامج على عديد الأنشطة الإعلامية والتدريبية في 10 جهات من الجمهورية تتوج بلقاء وطني بقصر المؤتمرات بالعاصمة يوم 21 مارس2014. لمزيد التفاصيل يمكن زيارة المواقع التالية:

https://www.facebook.com/BritishCouncilTunisia....;

https://www.facebook.com/iidebae

https://www.facebook.com/pages/tounes-ta3mal

https://www.facebook.com/youngarabvoices

حـــروفُ اللّـــمس

سوف عبيد/شاعر، تونس

إلى الشاعر الأزهر النفطي

الألف نقطة

الباء ثنتان

السّين ثلاث

الشين ثلاث من الأسفل

***

علّمني يا صديقي حروف اللمس

فقد جفّ الحبر وحَزُن القلمُ

واِخشوشب الورق

***

رنّة أولى

قبل الثانية يُبادرني

ـ صباحُ الخير

ويُضيف

ـ صباحُ الخير صديقي

ـ صباحُ النور يا دكتور

كأني أراه ساطعا في بسمته

بلى هو الأزهرُ

ينزل مدرج الرخام

في نظارته يبتسم وَقورا

ثابتا في خطوته جَسُورا

بالأحضان يُعانقني

***

نمضي

شوارعُ تونس يُسمّيها

واحدا واحدا

قبل المُفترق يقف

تمهّل يقول

لله درّهُ

كيف رأى الشاحنة قادمةً من بعيد

كيف عرف أن التي مرّت حسناء

للأزهر أسرار

***

عجبا

كيف اِنفرطت أربعون من السنوات

من بين الأصابع

والأزهرُ هو الأزهرُ

لا الشيب غزاهُ

إذ غزاه وما غزاهُ

هيَ هيَ عصاهُ

ووقعُ خطاهُ هيَ هيَ

من رواق إلى رواق

من طابق إلى طابق

من مَدرج إلى مدرج

لم يخطئ مرة جدول الدروس

وما غاب يوما

نسأله فيكون الدليل

***

ـ مَالكَ صامت يا صديقي

فتنهد قائلا

ـ تونسُ تونس

ولم يضف

ورفقا به لم أستزده

***

اليدُ في اليد

إلى مقهى شارع النخيل قال

وقبل الوصول يَهُبُّ النادل

ـ أهلا دكتور...أهلا دكتور

فـي انْتَظَـارِ القَصِيـدَة (*)

سنية مدوري/شاعرة، تونس

بَيَاضٌ بَيَاض

جَنَائِزُ خَلْفَ الجَنَائِز

تَزْحَفُ فوقَ رُخَامِ الحَقِيقَةِ،

لا يَدَ تحضُنُ رِيشَ المُنَى،

لا سِمَاتَ لِتِلْكَ الوُجُوهِ المُطِلَّة

مِن بِئْرِ وَحْشَتِنَا، لا مِيَاهَ لِنَحْيَا بِهَا،

ثُمَّ نُشْرِعَ صَوْبَ التُخُومِ مَرَاكِبَنَا،

لا مَلاذَ لَنَا لا نَصِير

* * *

وَتَأْتِي القَصِيدَةُ،

رَغْمَ هُرُوبِ المَجَازِ، وَفَقْرِ المِزَاجِ

إِلى الاِسْتِعَارَةِ تَلْبسُ كُلَّ الحُرُوفِ

جَنَاحَيْنِ من قَلَقٍ وَحَرِيرٍ

* * *

وَتَأْتِي القَصِيدَةُ،

لاَ شَيْءَ أَنْبَلَ مِن صَمْتِ أَيْقُونَةٍ

فِي كَنَائِسِ وِحْدَتِهَا، وَهِيَ تَغْرَقُ فِي طُهْرِهَا،

كَرَغْوَةِ حُلْمٍ حَبِيسٍ يُجَاهِدُ فِي أَنْ يَطِير

* * *

وَتَأْتِي القَصِيدَةُ،

كُنَّا نُبَاغِتُ لَيْلَ الشَّرَانِقِ

بِالأُغْنِيَاتِ البَسِيطَةِ، نَصْحُو

عَلَى شَهْقَةِ النَّايِ يَنْسَلُّ

مِن قَصَبِ اليَمِّ، مِثْلَ الأَجِنَّةِ

مِن رَحِمِ الأُمَّهَاتِ،

بُعَيْدَ مَخَاضٍ عَسِير

* * *

وَتأتِي القَصيدَةُ،

رِيحٌ تُجَهِّزُ أحصنَةً للرَّحيلِ،

تُداعِبُ رَملَ الصَّحارَى،

وتُخبِلُ كُلَّ النَّخيلِ العَقيمِ،

بِمُزنٍ مَطيرْ

* * *

وتأتِي القَصيدَةُ،

أُمًّا تعدُّ حقائبَ زوجٍ مُسافِرْ،

وتُقنعُ بُلبُلَ رَغبَتَها بِلقاءٍ حَميمٍ

عَلَى رِيشِ طائِرْ

وتَغرِفُ، فِي عُمقِ

أحشائِهَا، كَمْ تُقامِرْ

تُصدِّقُ قَلبًا كَسيرْ

* * *

وَتأتِي القَصيدَةُ،

لا وَقتَ كَيْ نَحتَسِي الشَّايَ

فَوقَ الأرِيكَةِ، نَسمَعَ بَعضَ

الأغانِي القَدِيمَةِ، نَختَرِفَ الحَكْيَ

مِثْلَ جَمِيعِ النِّسَاءِ وَنُطْنِبَ فِي الوَصْفِ

لاَ وَقتَ حتَّى نَرَى

مَا نَرَى

أن نَرَى مَثلاً: فَوقَ قُطنِ الغُيُومِ،

هُنَاكَ، أكالِيلَ وَردٍ، وبَعضَ الفَوَاكِهِ

تُنسِيكَ طَعْمًا مَرِيرْ

* * *

وَتَأتِي القَصِيدَةُ،

كَمْ مِن عَرائِسِ حَلْوَى

سَنَصنَعُهَا لِلمَلائِكَةِ الطَّيِّبِينَ،

وَكَمْ مِن طَواحِينَ للرِّيحِ

نَركَبُهَا ذَاهِلِينَ، وَكَمْ

مِن صَباحٍ يُضَمِّدُ جُرحًا ألِيمًا،

وَيَخفُقُنَا أمَلاً ضِدَّ هَذَا السَّوادِ الخَطِيرْ..؟

* * *

وتَأتِي القَصِيدَةُ،

تَنثُرُ لَوزًا، وتَنزِفُ عِطرًا،

وَتَقطُرُ صَبرًا، كَدَمعِ الشُّمُوعِ

تَيَبَّسَ فِي القَاعِ،

كَيْ يَهدِيَ النَّاسَ أقبَاسَ نُورْ

* * *

وَتأتِي القَصِيدَةُ،
مِثْلَ الفَرَاشَاتِ مُنْعَمَةً بالرَّبيعِ،
مُحَمَّلَةً بالحِكَايَاتِ والوَرْدِ،
أجْمَلَ مِنْ نَجْمَةٍ فِي أعَالِي السَّمَاءِ،
وأبْيَضَ مِنْ أُمْنِيَاتِ وَلِيدٍ صَغِيرْ

* * *

أ تَأتِي القَصِيدَةُ حَقًّا،
وَهَذِي القُلُوبُ جَفَاهَا الدُّعَاءُ،
وتِلْكَ العُيُونُ هَوَاهَا البُكَاءُ،
وَبَعْضُ المَسَافَاتِ أضْيَقُ مِنْ عَيْنِ طَيْرِ
وَأحْزَنُ مِنْ شَاهِدَاتِ القُبُورِ..؟

* * *

سَتَأتِي القَصِيدَةُ،
ذَاتَ فَرَاغٍ يُمَازِجُهُ البَوْحُ والأمْنِيَاتُ،
سَتَأتِي كَنَهْرٍ نَمِيرٍ تُهَمْهِمُ فِي صَمْتِهِ الرَّغَبَاتُ،
سَتَأتِي يُجَلِّلُهَا الاخْضِرَارُ القَشِيبُ
وَتَفْضَحُهَا الكَلِمَاتُ
وَحَتْمًا سَنَنْسَى عَذَابَاتِ عُمْرٍ
ظَنَنَّا أُفُولَ القَصِيدَةِ فِيهِ،
وَأنَّ ابْتُلِينَا بِأشْقَى مَصِيرْ

* * *

سَنَنْسَى،
لِنَنْسِجَ ثَوْبَ القَصِيدَةِ
خَيْطًا، فَخَيْطًا،
لِهَذَا الصَّبَاحِ الأمِيرْ

*) (القصيدة الفائزة بالجائزة الأولى للإبداع بمسابقة نازك الملائكة – بغداد 2014).

نصــوص شعــريّــة

محمد الناصر المولهي/شاعر، تونس

احتمالات

إنّ كل ثمرة هي قطعة لحم

والعالم لاحم شره

لذلك لا أرغب في الزواج

من الجرائد اتخذت ستارة

لم أحدّد بعد مكانا للنافذة

و الضوء بعيد

فتحت كتابا

فتلطخ الهواء بالدماء

سأنتظره ليجف

ثيابي أصبحت ضيقة الآن

لكنها تتمسك برائحتي

وتحتفظ بجسدي كقطعة علكة

أعقاب السجائر على السرير

لو لم يكن بنزا متكئة على جانبها الأيمن

لقلت إنه منفضة

يحاول الهاتف أن يوقظني

أكتم أنفاسه بكلتا يديّ

وأبحث عن مخبأ

العصا

عصاك تكبر يا أبي

تصفّر مسرعة في الهواء

تمسكني من أذني و تغوص في جلدي

تتوارثها الأيادي

من معلّمة الصف الأول

إلى الشّرطيّ في الشّارع

أتدري، إنّها تتحول أيضا

تلبس رأسا في عنقها فتصبح مطرقة

تكسر عظامي و تزفني إلى السجن

تقحم ساقها في الفولاذ كذلك

تغدو فأسا و معولا

وتضع في إحدى منعرجات طريقي قبرا ضيّقا

إنها تهش أنفاسي دون ملل

و ما يدهشني حقا

هو أن هذه اللعينة

كانت غصنا طريا يطلق من جوفه

الورود في الضوء

حبٌّ أكثر

توقّفوا

أعلم أنكم قد تأتون بقديسين

وعملة إلى الأرض

لكنكم تأتون أيضا بقتلة و انتهازيين و خونة...

أنتم من جنتم بهذه الدماء المتخثّرة

الدماء التي تصعد الهواء

كحلازين حمراء اقتلعت بيوتها عن ظهورها

لنهرم كلّنا

لتذو أجسادنا و تهدأ

لترتعش أصابعنا و عظامنا في شوق

لنوزع التجاعيد على جباهنا للعصافير

وكأنها أكوام من القش

ستتنفس الأرض ويغنّي لنا البحر

ستدلّك السماء رؤوسنا بلطف بالغ

ستهبُنا الجبال الحكمة

بصائرنا ستكبر و تتعانق

سنكون أقل عددا و أكثر حبا

رثـــاء

بحزن عابر، و دمعة طارئة

يمكنك أن تكتب لي نعيا لائقا بخسارتي

ولا تنس أن تضمّنه مقطعا من قصيدة لي عن

الموت

عليه أن يُعجب فتيات كثيرات

ويقرص قلوبهنّ الطريّة

ستنشر إحدى الصّحف ذلك

سيقرأ بعضهم العنوان دون انتباه

وقد يهتمّ أستاذ متقاعد بالنعي

لينسى اسمي بعد عشر دقائق..

بعد شهر ستلاقي حبيبتك

بابتسامة أعرض من وجهك

وسيكون النعي ممسحة للنوافذ

و أنا وحيد دون ذكرى

لا ربيع هنا

مُمسكا قلبي بفكيّ

ومغلولا بذيل الريح

أصطفّ مع المارّة نحو الغيب

لم يأت هنا بعد ربيع

فَقط انهارت سماوات بلا لون

على أحداقنا

أحداقنا مثل فراخ البط تختض

بلا أجنحة أو بركة

أحداقنا تنهار أيضا

ويدوّي جوعنا في الجوّ

ماذا نحمل الآن عدا الجوع

وغير الدّم في قمصاننا

تاهت بنا بلداننا في الريحِ و الليلِ

وذابت غيمة الوهم

ومازلنا حفاة

بعد أن نصطفّ

نَهوي مثل بيض فاسد في الصذعِ

يكسونا السكوتْ

لم نعش بعد ولكنّا نموتْ

بين حلم وحلم أكبر

روضة عبدربّه(العنقاء)/ شاعرة، تونس

(1)

أحلام الكامليا البيضاء

عبثا أحاول أن أمسك هذا الوجه الّذي

كان لي

لم أعد أعرفني

عيناي انقلبتا ثقبين عميقين يضيع فيهما

عمر من الانتظار

شفتاي تشقّقتا كصخرة عجوز يلطخها

الموج الأخضر

صوتي استحال همهمات باكية لا تفهم،

وكلماتي طلاسم من الأوجاع

لم يبق منّي سوى ما ورّثتني من سواد

لم أعد أشبهني

قلبي الممزق كخرقة بالية أكلتها

السنين

يئنّ بي... يبكيني ويشهق بالبكاء!

الكامليا البيضاء التي أحبّ تستحيل

صنارة تدمي وجهك النائم في ذاكرتي

أنا ضدّ لي... أحرقني كحطب يابس

يبعث الدفء في ليالي الشتاء الباردة

حمّالة الحطب هناك في سفح الجبل

تستبيح الأغصان.....!

خذي من ضلوعي ما شئت من الحطب.

خذي أصابعي التي تكتب كثيرا عن

الجوع والحرب والحبّ

خذي كتبي، دفاتري، أحلامي... كلّ

شيء

أوقدي بها مدافئ الشتاء...

لا شتاء يكفينا لنبكي أحلام الكامليا

البيضاء

فذاكرتي صارت ترشح بالأشباح!

(2)

أحلام زهرة النرجس

عيناي معلّقتان جسر عبور بين قلبين

تتأرجحان بين حافتي الجسر كحمامة

بيضاء تمدّ عنقها إلى النّحر

أخلعهما كفردة حذاء عتيقة!

أراقص الرّيح... أقفز... أطير... أسقط

تتلقّفني نرجسة ترتفع إلى السّماء

(لا أسقط أبدا)

تتآكل أطرافي... فينبت لي جناحان

لأطير...

أحطّ على صخرة سوداء محمّلة بآثام

السنين

أكتب حروف اسمي على سطحها،

يهرب الاسم منّي وأكون من المنسيّين

(لا أنسى أبدا)!

ربّما يلزمني فجر آخر من الانتظار كي

أرى مطرا صيفيّا يسجد لي

وفراشات بلا ألوان تحوم حول شمس

ستشرق بعد حين!

ربّما يلزمني أنّ أنحر الزمن على مشارف

الحلم كي يصّلي الفجر لي

أن أقلب العالم رأسا على عقب

أن أغيّر مسار الشمس

من مشرق القلب إلى مغربه!

أن أحفر في سنين العمر عن وجوه لم

تولد بَعْدُ...

قصيدتـــان

ترجمة : فتحي النصري/جامعي، تونس

(1)

قصيدة للشاعر هاجم هازدارفيتش **Hadzem Hazdarevic**

تردّد

أعْلى بيتي المحترق
يلتقي شعراء أموات.
يتناشدون أشعارا.
كلّ بيت هو سُرْبة حشرات في الجوّ.

شعورهم الطويلة تغطّي
روابي البلد. . .وفي أوراق
كلّ غصن من الكرز
يخفق قلب شاعر.

إنّهم الآن بأصابعهم المتلهّفة
وألسنتهم الممدودة يتعرّفون بطريقة مختلفة
مذاقَ الموادّ واحتكاكاتها السريّة.

وأعرف أنّهم سيرحلون في الحين عن الروابي
والغصون إذا اعتزمتُ حقّا
إعادة بناء بيتي المحترق.

Hésitation

Au-dessus de ma maison brulée
se retrouvent des poètes morts.
Ils se lisent les uns aux autres des poèmes.
Chaque vers est un essaim d'insectes dans l'air.

Leurs cheveux longs recouvrent
Les collines du pays...Dans chaque
feuillage du cerisier bat
un cœur de poète.

A présent avec leurs doigts avides
et leurs langues étalées ils reconnaissent autrement
le gout des substances et leurs frictions secrètes.

Je sais qu'ils disparaitraient à l'instant des collines
et des branches si j'entreprenais plus résolument
de reconstruire ma maison brulée.

(2)

يصف الشاعر في هذه القصيدة «هرات» المدينة الأفغانية مبرزا عدة جوانب من الحضارة الاسلامية المتجذرة فيها مثل المسجد والمآذن والقباب وقبور المتصوفة والشعراء وجمال الطبيعة وبصمات الماضي على جدرانها.

وردةٌ عروسٌ

في أكمامك أنت، أيّتها الوردة،
هل تخفي آلهة الفراش الذهب؟
فاليرقانات تتفحّص البتلات
بنظرحادّ: في هذا النثر

أين توجد الحقيقة وأين تنعدم؟
عندما تنخر الحشرات الصيف
والروحَ، في سلام مقدّس
لا تضحكين إلاّ من هذه المراشف الخسيسة...

أنت تعرفين أنّ غدا وبعد أن تقضي حتّى هي
ستمكث الروائح والريح على حدّ سواء...
والآلهة تجهل إن كنتِ من الرحيق
قد اتّخذت لشعري لازمة.

Une rose jeune mariée

Dans tes calices à toi, o rose,
les dieux des papillons cachent-ils de l'or ?
Les larves fouillent les pétales alors
d'un regard vif : dans ces proses

où est la vérité, où n'est-elle pas ?
Quand les insectes rongent l'été
et l'âme, dans la sainte paix
tu ne ris que de ces viles trompes-là...

Tu sais que demain même à elles
survivront tant les Odeurs que le vent...
Les Dieux ignorent si du nectar en
mon vers tu mets comme ritournelle...

ولد هاجم هازدارفيتش سنة 1956 بكروشيفو قرب فوكا في البوسنة- هرزقوفين. وهو يعمل ويعيش بسارايفو. شاعر وناقد وصحافيّ وباحث في اللسانيات وناشر. نشر إلى حدود سنة 2010 اثني عشرة مجموعة شعريّة وعددا من المجاميع القصصيّة والدراسات. أدار المهرجان الأدبي الدولي «أيّام سارايفو» من 2002 إلى 2012.

القصيدتان المترجمان وردتا في مختارات للشاعر تولّت ترجمتها من الكرواتيّة إلى الفرنسيّة برانديكا راديتش Brankica Radic بعنوان:
Visage de l'eau, choix de poèmes, Ouvrage publié en coproduction avec le festival de poésie de Sète, Al Manar, France, 2013

تمّت مراجعة الترجمة بالتنسيق مع المترجم حسين العوري.

ما تجلـوه الذّاكـرة
مـا لا يـمحـوه النّسيـان

محمد الخالدي/شاعر وباحث، تونس

متاهة الغريب

تذكّر الغريب وهو يجوس بين القبور المتهاوية أو المطموسة ويتهجّى الشواهد - إن وجدت- كيف كان يتعرف، في صباه، على قبور من قضوا من أهله وعشيرته قبل خمسين أو ستين عامًا. كان يمسك بذيل أمه أو إحدى عمّاته وهن يتنقلن بين قريب وآخر لقراءة الفاتحة أو الانخراط أحيانا في البكاء الذي سرعان ما يتحوّل إلى مناحة جماعية بتوافد القريبات والجارات.

كان الخلاء يحيط بالجبّانة آنذاك من كل جانب. فكانت تطل على المدينة من على المرتفع حيث تتربع، كأنها تذكّر أهلها بمصيرهم المحتوم.

حاول الغريب أن يتذكر قبر والدته وقبور أخواله من حوله، فقد جاء لقراءة الفاتحة على أرواحهم. لكن الجبّانة لم تعد الجبانة. إذ اختلط الأحياء بالموتى في بعض أطرافها فتداخلت القبور والمساكن.

الجهة الشرقية وحدها مازالت تفتح على الخلاء. ولكن إلى متى؟ فالمنطقة الصناعية بدأت تزحف غربا باتجاه المدينة.

استطاع، بجهد جهيد، أن يحدّد - على وجه التقريب، موقع القبور التي جاء لقراءة الفاتحة على أرواح ساكنيها. لكنها أضحت أثرًا بعد عين ولم يتبق منها سوى أكوام من الحجارة المبعثرة هنا وهناك.

كانت علب الجعة وقناني النبيذ الرّخيص تتكدّس بين القبور المهملة التي لا يزورها أحد على ما يبدو إلى جانب علب السردين الصدئة. «لقد فعلناها قبلهم، وها هم يفعلونها بعدنا» قال بينه وبين نفسه.

كان الوقت عصرًا. تريث قليلا. حطت بومة فوق ما تبقى من آثار جدار كان يسوّر الجبّانة. تلتها أخرى فثالثة ورابعة. منذ القديم، كانت المقابر والخرائب الموحشة موطنًا للبوم. لذلك تشاءم الناس من هذا الطائر الليلي.

خمّن الغريب أن البوم بدأ زحفه على أرباض المدينة لتكاثر الجرذان، غذاءه المفضل، في أكداس النفايات التي طالت، في ما طالت، الجبانة. فقد لاحظ كثرة الجحور والأنفاق التي حفرتها هذه القوارض حول القبور أو في ما تبقى منها. تخيّل جيشا من الجرذان النّهمة وهي تلتهم جثث الموتى وتبني أعشاشها بين ضلوعهم الخاوية لوضع صغارها. صوره غرائبية ولا شك، تليق بأحد أفلام الرّعب الأمريكية.

انحدر الغريب فيما كانت الشمس تنزلق مسرعة نحو الغروب، باتجاه المحطة. صادف في طريقه مجموعة من اليافعين يحملون أكياسا مكتنزة بعلب البيرة وقناني النبيذ الرّخيص. سلّموا عليه وابتسامة ماكرة تعلو وجوههم الصفيقة. «فعلناها قبلهم وها هم يفعلونها بعدنا» ردّد مرّة أخرى بينه وبين نفسه.

غامت أزمنة وتشظت أزمنة وهاهوذا رفقة أترابه من «عُصبة السوء» في طريقه إلى الجبانة، محمّلين بقناني النبيذ الرخيص وعلبتين أو ثلاث من السردين وقرطاس كبير من الفول المدمس، وبعض الغلال الفجة سرقوها من حدائق البيوت في المحطة.

ثم ها هو الرّاعي يزجر قطعان الماعز وهي تمرّ مساء حذو الجبانة في طريق عودتها إلى المدينة. تناهى إلى أنفه صنان التيوس الهائجة وإلى سمعه رنين الجلاجل حول رقابها... ظل يوغل في زمنٍ شيّق طالما حاول القبض عليه واستحضاره في لحظاتِ تجليه.

ما كان ليعود من غيبته تلك لو لم يرتم عليه أحد أترابه القدامى مرحّبا به، لم يره منذ ثلاثين عجافا.

عندها أفاق تاركا وراءه ركام السنوات.

- من؟ المهدي؟
- بلى! أمازلت تذكرني؟
- كيف لا أتذكّرك يا هذا؟

وتعانقا.

(كان المهدي شُهر «البالوعة» يعبّ الخمر عبّا كأنّ به عطش الصحارى كلها، حتى إذا أخذ منه السكر عمد إلى منادمة الموتى بأن يريق على القبور المجاورة كأسا من النبيذ ليروّي ظمأهم كما يقول، ثم يخلع ثيابه إلاّ ما يستر العورة ويتمدّد بين الموتى كنايةً عن موته المرتقب).

أراد الغريب أن يذكّر رفيق شبابه ببعض طقوسه لكن هذا الأخير لف لثامه حول وجهه وقال، وهو يطاطئ رأسه خجلا:

- كان ذلك زمن الطيش والجاهلية: وقد تبنا والحمد للّه. ثم صافحه متذرّعا بارتباطات عائلية عاجلة. لاحظ الغريب، وهو يودّع نديم الأمس طمغة سوداء تتوسط جبينه الأسمر العريض.

تشابكت الطرق أمام الغريب وهو يوغل في حيّ المحطة، تتلقفه الأزقة المتربة التي هجرها سكانها فتحولت إلى مأوى للقطط والكلاب السائبة. صادف بعض المارّة لكنه لم يتعرّف على أي منهم. فهم غرباء مثله جاؤوا من أصقاع نائية ليحطو الرحال في ما تبقّى من مبان خربة آيلة إلى السقوط. تذكّر ليلى فانعطف إلى «شارعها» (هكذا كان يُسمّى الشارع الذي تسكن فيه). تعرّف على الحوش دون عناء، فشجرة التين التي كانت ليلى تتفيأ ظلها وقد حسرت عن فخذيْن بلون الأبنوس لما تزلْ قائمة وقد امتدت فروعها إلى خارج السور. أما قرنا الكبش المعقوفان فقد تآكل عاجهما ونحفا حتى صارا شبيهين بأنياب الفظّ.

لكن أين أيدي الحناء تعلو واجهة الباب وهي تتوهّج حمرة؟ لم يبق منها سوى آثار باهتة: كف مبتورة الأصابع هنا وقد حال لونها وأصابع امّحت كفها هناك فبدت لنحافتها كأسنان المذراة.

تناهى إلى سمع الغريب صوت رجل يزجر دابته، وإلى أنفه رائحة روث قوية، عندها انتبه إلى العربة المركونة إلى الحائط.

وبينا هو كذلك أنّ الباب أو ما تبقّى منه وخرج رجل عجوز يقود بغلا هرمًا وهو يسعل دون انقطاع. تذكّر الغريب كيف كان الشارع يعبق برائحة البخور واللبان المحترقة، إذ كان من عادة ليلى إضرام مجمرتين: واحدة في الصباح وأخرى في المساء لدرء العين وطرد الأرواح الشريرة. لملم حزنه وواصل طريقه باتجاه محطة القطارات. كانت الدور المجاورة ما تزال مأهولة. مرّ ببيت رئيس المحطة. بدت شجرة التوت التي كان ينهبها هو وأترابه أصغر ممّا كانت عليه وهم أطفال.

وقف وسط حشود المسافرين. ينتظر وصول القطار. . . أي قطار، حتى لو كان محملا بأطنان من الفسفاط.

البـــوم

كل مساء، وقبل أن يغرق قرص الشمس البرتقالي الشبيه بطبل ضخم في الأفق النائي، تتوزّع أعداد من طائر البوم الأعمدة المحاذية للسكة الحديدية المنحدرة جنوبًا. فعلى امتداد كيلومترات تتكدس، منذ سنوات، النفايات التي ترمي بها البلدية والسكان في الأودية والمنخفضات المحصورة بين سلسلتين من التلال. مما جعل منها مصبًا للنفايات لا يشبه غيره من المصبات، إذ عادة ما تتّخذ هذه الأخيرة شكلا دائريا حتى يمكن التحكم فيها والسيطرة عليها.

كان المستفيد من هذه التضاريس هو البوم. فبوجود النفايات توفّرت الجرذان والفئران التي جلبت، بدورها الثعابين والأفاعي، ثم البوم ليتغذّى على هذه وتلك.

يتّخذ كل طائر أحد الأعمدة مجثما له في انتظار حلول الظلام لتتضح الروية لديه ثم تنطلق جوقة من النعيق يظل صداها يتردّد بين التلال والأودية المجاورة. وفي وقار الشيوخ وصبرهم يظل يترصد فريسته، فإذا التقطها بنظره الحاد انطلق منحدرا من مجثمه كالسهم، وقد بسط جناحيه فلا يسمع لهما حفيف فيطبق عليها مخالبه القوية ويعود بها إلى مجثمه وجبةً جاهزةً للنهش والالتهام.

ويظل هذا دأبه حتى مطلع الفجر، عندها يلجأ إلى المغاور في تجاويف الأدوية والمنحدرات الشاهقة.

اندهش الغريب لوجود كل هذه الأعداد من طائر الشؤم. فحيثما كانت هناك أكداس من النفايات كان قبالتها طائر جاثم على أحد الأعمدة. خمّن أن هجرات متتالية من مناطق مجاورة، وربما نائية كانت تحدث بين الحين والآخر. باتجاه أكداس النفايات الممتدة بمحاذاة السكة الحديدية على امتداد عدة كلومترات.

* * *

لقد انقرضت أصناف شتى من الحيوانات والزواحف والطيور وحتى الحشرات أو كادت في المنطقة إمّا بسبب الجفاف والصيد العشوائي أو بسبب الزحف العمراني المتوحّش.

* ففي هذا الوادي كانت الأورال تتهادى شامخة وهي تمد ألسنتها المنشعبة وتضرب بذيلها المخيف يمنة ويسرة. كانت من الكثرة حتى ليخال للناظر أن الأرض تزحف معها.

* وفي هذا الوادي كان الغريب يصطاد طائر المكاء الجميل رفقة أترابه: ينصبون فخاخهم بعد أن يربطوا وسطها دودة صفراء شديدة اللمعان. ثم يقيمون نصبًا صغيرًا من الحجارة على مقربة من الفخ في الاتجاه المعاكس للريح وينتشرون في الجهات الأربع بحثا عن ضالتهم. حتى إذا صادفوا الطائر النادر طفقوا يزجرونه باتجاه الفخ فيقع على النصب الحجري، المرتفع الوحيد في الحيّز الذي حُشر فيه. فينقض على الدودة الصفراء شديدة اللمعان، فيطبق عليه الفخ. . .

* وفي هذا الوادي كان الغريب وأترابه يصطادون القنافذ. كان يكفي أن يتسلّقوا مجاري الروافد الصغيرة التي تصبّ فيه ليعثروا على أوجارها فيوسعونها حفرًا وما هي إلاّ دقائق حتى تكون الكرة المكسوة بالشوك بين أيديهم. وقد يعثرون على أم وصغارها فتكون الفرحة الكبرى.

وباختفاء الأورال، العدوّ اللدود للثعابين والأفاعي والقنافذ المولعة بالتهامها وهي حيّة تتخبّط، تكاثرت هذه الزواحف فلم يبق لها من عدوّ سوى البوم، يصطادها في ما يصطاده من جرذان ويرابيع اعتادت الخروج من جحورها ليلا.

يا له من محظوظ طائر الشؤم هذا، فهو يصطاد ولا يُصاد. فالإنسان يعاف أكل لحمه. ثم إنّه نتِن الرائحة، عطِنُها. وإذا اصطيد فلاستخدام بعض أعضائه في السحر الأسود أو للتحنيط لأنّ من البشر من يتفاءل به. خرقا

للعادة وتحدّيا للسائد والمألوف. على غرار غادة السمان التي اتخذته تميمة تتبرّك بها، فلا تظهر في صورة إلاّ وهو قابع إلى جانبها أو خلفها. فلا غرابة، والحال هذه، أن يتكاثر، لا على مقربة من مصب النفايات حيث درج الغريب في طفولته، بل في أرجاء المعمورة كلها. فلم نقرأ أو نسمع بأن البوم مهدّد بالانقراض في هذه المنطقة أو تلك على عكس المئات وربّما الآلاف من الكائنات الأخرى.

انحدر الغريب، مسكونا بحنين جارف، حتى منعطف الوادي أين يوجد «غار البومة»، وهو غار حفرته الثعالب في زمن لا تعيه ذاكرته، قبل أن تختفي، هي الأخرى. ليتخذه طائر البوم مسكنا له.

كان الغار كما عهده، تفوح منه رائحة نتنة وقد غطت مدخله أكوام صغيرة من السلح وعظام الجرذان. وكانت آثار النيران ما تزال شديدة السواد. أي أن هناك من دأب على إضرام النار في الغار لإخراج ساكنيه. «فعلناها وها هم يفعلونها بعدنا»، قال الغريب بينه وبين نفسه وهو يتذكّر كيف كان، هو وأترابه يعمدون إلى إضرام النار في الغار في محاولة منهم لإخراج الطائر الليلي من وجره. لكن دون جدوى. ولا شك أن من حذوا حذوهم من بعدهم قد حصدوا الخيبة نفسها وعادوا، هم أيضا، بخفّيْ حنيْن. فالغار حفرته الثعالب. ومن عادة هذه الحيوانات الماكرة أن تحفر عميقًا في منحدرات الأودية والتلال مع إحداث ممرّات وأروقة متعرّجة لحماية صغارها...

لاحظ الغريب، وهو يقف قبالة الغار وجود بعض القواقع والأصداف المتحجرة مبعثرة عند قدميه. خمّن أن العناصر من رياح وأمطار هي من كشف عنها بعد غيابه. وإلاّ لما أخطأها عندما كان بصره حديدًا...

هذه المرّة لن يعود بخفّيْ حنين. فقد التقط تلك المخلوقات التي كانت تسعى في زمن سديميّ ما، أيام كانت هذه الأرض التي يمشي عليها بحرًا مسجورًا. ووزّعها بين جيوبه حتى أثقلتها.

* * *

كان قرص الشمس الشبيه بطبل ضخم قد غرق تماما في لجة الأفق النائي ولم يبق منه سوى أشعته الأرجوانية تلوّن الغيوم الشاردة التي لن تلبث أن تختفي، هي أيضا، مع حلول الظلام. وكانت أعداد من البوم تعذّر عليه عدها لكثرتها قد اتّخذت مواقعها على الأعمدة المحاذية للسكة الحديدية المنحدرة جنوبًا.

* * *

لقد اختفت الذئاب والثعالب. والأورال والقنافذ. واختفى طائر المكاء الجميل. وحدها الغربان ما تزال تملأ الجوّ بصراخها نهارًا. ووحده البوم ما يزال يملأ الليل بنعيقه.

ووحدهما مازالا يتقاسمان أكداس القمامة الممتدة على طول السكة الحديدية المنحدرة جنوبا. الغراب في وضح النهار يلتقط ما قد يعثر عليه من حبوب وبقايا طعام. والبوم في عتمة الليل، ينقضّ على القوارض والزواحف التي جاءت لاصطيادها. فيصطاد هذه وتلك.

فيا له من محظوظ.

الطائر الأخضر

كان الوقت ضحى. وكان فيض من النور يغمر الفلوات والأودية وهي تسيل إلى ما لا نهاية. تغطيها أشجار الرّتم والطرفاء. وقف الطفل مندهشًا وهو يرى إلى الرّمال الناعمة تتوهج في بطن الوادي فتختلط أشعتها بأشعة الشمس في ما يشبه العرس. تظاهر بالقبض على حزمة من الأشعة ودسها في جيبه. وظل يملأ جيوبه الواحد تلو الآخر بما يقبض عليه من شظايا الشمس.

تراءت له من بعيد حجارة بلّوريّة تتوهج كشعلة من اللهب. ركض نحوها ووقف يتأملها، مأخوذًا برقص النور على منحنياتها ونتوءاتها. كانت ناصعة البياض. رقراقة كدمعة. أهي دمعة أرسلها القمر العاشق لتحط

في بطن هذا الوادي؟ تساءل بينه وبين نفسه ولكن دموع من هذه الحجارة الصقيلة ذات التعاريج الوردية؟ وهذا العقيق يدعوه إلى السفر في ألوانه القزحية؟

سار الطفل في الوادي كالحالم. وعندما أفاق رأى طائرا أخضر اللون ذا عرف أحمر قان يجثم فوق تلة تطل على الوادي. خُيّل إليه أنه يناديه. فمشى نحوه. حتى اقترب من التلة. وعلى عكس ما كان يتوقع، ظل الطائر جاثما، مستقبلا أشعة الشمس وهو يحرّك، من حين إلى آخر، عرفه الأحمر القاني، حتى إذا بدأ بتسلق التلّة حلّ الطائر جناحيه وإذا أسفلهما أبيض ناصع، وارتفع قليلا قبل أن يغيب خلف التلة.

بلغ الطفل القمة، بعد لأي ليجد نفسه أمام منبسط من الأرض تكسوه الأعشاب الغضّة وقد نوّر بعضها فإذا هي فسيفساء من الألوان الزاهية. كان الطائر الأخضر ينقر الأرض بحثا عن الديدان والحشرات. انحدر الطفل من أعلى التله متدحرجا. لم يأبه به الطائر الذي واصل بحثه عن الحشرات والديدان وهو يتنقل ببطء وسط الأعشاب المخضلة بالندى وقد اشتعل نوّارها. اقترب الطفل من الطائر بنية إمساكه والعودة به إلى المنزل ليضعه في قفص كما يفعل الأطفال. لكن الطائر راوغه بأن طار بضعة أمتار وهو يكاد يلامس سطح الأرض. فلحق به الطفل. فراوغه من جديد. وظل كذلك إلى أن انتهى إلى تلة أخرى أكثر ارتفاعا من الأولى. حاول الطفل تسلق التلة لكنه كلما ارتفع قليلا تدحرج إلى الأسفل. فلما عيل صبره، التف حول التلة من جهة الشمال. كانت هناك أخاديد وتجاويف حفرتها الأمطار والرّياح فاستعان بها وصعد التلة. فلمّا أوشك أن يبلغ القمة حيث يجثم الطائر الأخضر، صفّق هذا الأخير بجناحيه وارتفع عموديا. وظل يرفرف فوق رأس الطفل كأنه يدعوه إلى رحلة في الفضاء فقفز يريد اللحاق به فعرج إلى علّيين. ظل يتبعه وهو يشق الفضاء فلمّا حانت منه التفاتة إلى الوراء رأى الوادي الذي ألف خطاه منذ بدأ يتهجّى الأرض خيطا دقيقًا يشق البادية الشاسعة والواحةَ الواقعةَ في الضفة الغربية منه نقطةً خضراءَ لا تكاد تبين.

كان الطائر يعلو في الفضاء والطفل يلاحقه، محمولا على أجنحة خفية. لكن المسافة كانت تتسع بينهما. وبينما هو كذلك مرّت غيمة وردية فامتطاها ليلحق بالطائر إلى أن جاوره، فرفرف عندها الطائر بجناحيه وبسطهما وإذا هما يطبقان على الكرة الأرضية من أقصاها إلى أقصاها. فجأة انقشعت السماء لتسفر عن فضاء لا تخوم له من الحجارة الكريمة وشبه الكريمة: من المعادن الثمينة: أودية من عقيق ويشب وكثبان من نثار الذهب والتبر وتلال من الألماس والزمرّد وأخرى من الصفير واللازورد وأنهار من اللجين والفضة.

تخيّل الطفل نفسه سيّد تلك الممالك، فأعطى لكل منها اسمًا وراية وولّى عليها ملوكا وسلاطين يأتمرون بأمره ولا يردّون له كلمة. ثم جلس على عرشه المكوّن من ملايين الأحجار الكريمة وشبه الكريمة الذي كان في انتظاره. نظر يمنة ويسرة فزويت له الأرضون والمجرّات فإذا هي في متناوله. يكاد يطبق عليها بيديه. قال يخاطب نفسه: سوف أكافئ طائري الأخضر، دليلي إلى هذه الممالك بأن أنثر حبّات القمح والشعير في كل مكان من الوادي وعلى رؤوس الهضاب والتلال المجاورة وبين أشجار الرتم والطرفاء. وسأربط له كل يوم أعدادًا من الدود الأصفر اللامع على ذوائب الأغصان ليراها عن بعد فينقض عليها ويلتهمها.

وفيما هو كذلك أحسّ الطفل بحفيف أجنحة ترفرف فوق رأسه فأفاق من غيبته وإذا بالطائر الأخضر لمّا يزلْ يضرب بجناحيه ويدعوه للحاق به، قبل أن يحلق عاليا... عاليا ويختفي في أتون الشمس. حاول أن يتتبع أثره لكن نور الشمس الساطع بهره فعاد بصره كليلا....

* * *

كان الوقت ضحى، وكان فيض من النور يغمر الفلوات والأودية وهي تسيل إلى ما لا نهاية تغطيها أشجار الرتم والطرفاء. وكان طفل البراري لمّا يزلْ فوق التلة والعرق يتصبّب من جبينه.

وادي السدر

لا أحد يعرف من أين يجيء ولا إلى أين يمضي، فحيثما مرّ حمل اسمًا جديدًا، عادة ما يحيل على حادثة أو شخص ربطته به علاقة مّا أو لغلبة نوع مخصوص من الأشجار والنباتات.

ومن هذه الأسماء: وادي السدر لانتشار هذه الأشجار على ضفتيه قبل اختفائها بسبب الفياضانات. وككل الأودية التي تخترق الفيافي والمفازات الموحشة، نُسجت حوله الأساطير والقصص الغرائبية التي كانت تلهب خيالنا، نحن الأطفال. فكنّا نوغل في البحث عن جذورها، فنقتلع القواقع والأصداف وحتى السلاحف المتحجّرة من حافته، مستغربين وجودها هناك.. . لم نكن نعلم أن تلك المستحثات تعود إلى أزمنة جيولوجية سديمية موغلة في القدم. فهذه البادية كانت، في يوم من الأيام، بحرًا مسجورًا. وبانسحاب البحر لم يبق من الأسماك سوى أنيابها يجمعها عمال الأنفاق في مناجم الفسفاط للتبرّك ودرء العين الشرّيرة. أما الأصداف والقواقع فقد تحجّرت حتى أن أقدمها قد تحوّل إلى صوّان. . .

تراجع البحر قبل مائة وأربعين مليون عام حسب أدبيات شركة الفسفاط، لتظهر البادية بكل تضاريسها من جبال وتلال ووهاد وأودية.

وفي زمن لا تعيه الذاكرة، درجت مخلوقات أخرى - بريّة هذه المرّة- على هذه الأرض لينقرض بعضها هي الأخرى، تاركة آثارها تدل عليها كتلك الكرات الحجريّة ذات الأحجام المتفاوتة التي كنا نصادفها هنا وهناك، والتي علمنا في ما بعد - بأنها بيوض الديناصورات، وأن اختلاف أحجامها يعود إلى اختلاف أحجام تلك المخلوقات التي احتار العلماء في سبب انقراضها.

ثم تعاقبت المخلوقات التي استوطنت البادية بعد ذلك وانقرض بعضها أيضا، تاركا شواهد على وجوده، من ذلك النعام. فقد اختلطت شظايا بيضه بالرمال حتى أصبحت جزءًا منها لكثرتها. فكنا نجمع الشظايا الكبيرة لتعلقها الأمهات مع ما يعلّقن من تمائم وتعاويذ على صدور أبنائهن درءًا للعين.

ثم كان الإنسان آخر من درج على أديم هذه الأرض. فقد اكتشفنا بالقرب من الوادي بعضا من أدواته البدائية. كالصّوان المنحوت على شكل خناجر لتقطيع اللحم والحجارة الصقيلة المجوفة لطحن الحبوب.

كان ذلك قبل ظهور المعادن.

غامت أزمنة وتشظت أزمنة فيما استمرّ الوادي يصنع أساطيره، غير مبال بمرور الأزمنة، السديمة منها والتاريخية.

فقد شاع بين سكان البادية، منذ زمن لا تعيه الذاكرة، بأن الوادي مسكون. وأن كل سدرة فيه تحتضن عائلة من الجن. أما الدليل على ذلك فتلك المصابيح الصغيرة التي تضيء السدرة ما أن يزحف الظلام على البادية.

لم نكن نعلم آنذاك أن تلك المصابيح هي، في الواقع، مجموعات من الحباحب اتخذت السدر مسكنا لها، وأن تلك المادّة المشعة هي مادّة فوسفورية تتوهج عند حلول الظلام. ورغم علمنا بذلك، فإن الناس لم يصدقوا، فالأسطورة أقوى من الحقيقة لحاجة الناس إليها.

* * *

واصل الوادي حفر مجراه وحفر اسمه في ذاكرة الأجيال. فقد اتخذته إحدى الحاميات الفرنسية، أثناء الحرب العالمية الثانية حقلا لتدريب عناصرها على الرّماية. فكنا نتخيّلهم ببزاتهم العسكرية وأحذيتهم الثقيلة وأحزمة الرّصاص ونحن نجمع الظروف الفارغة المتناثرة هنا وهناك لنبيعها لتجّار النحاس والحديد.

* * *

ينحدر الوادي من مكان ما بالجزائر، يعبر الفيافي ويخترق التلال والجبال ليضيع في تخوم قصية لم يطأها

أحد. فنسجت حولها الأساطير: فهي موطن الجنّ والعفاريت والسحالي والثعابين المكسوة بالشعر. وهي أيضا موطن الرّهبان والجنيات الفاتنات اللّواتي يختطفن من يعجبهنّ من الرّجال.

وكعادتهم اخترع البدو والرّعاة، منذ القديم، أسماء لتلك الأصقاع المجهولة والموحشة مازالت تُتداول حتى يوم الناس هذا. وكان للوادي – وما يزال- نزواته. فقد يكون اليوم صحوًا والسماء صافية صفاء البحر لا مزقة للغيم فيها، ومع ذلك ينحدر، فجأة، كعفريت هائج وقد تلاطمت أمواجه.

وأثناء انحداره باتجاه التخوم القصية، يلفظ بعضا ممّا جرفه في طريقه من علب وقنانٍ وأوانٍ وبعض النقود أحيانًا، فكنا نسارع لجمعها. فقد كانت، بالنسبة إلينا، لقى نادرة نفاخر بها ونتباهى.

بعد أيّام قليلة من مروره تنمو على ضفتيه نباتات متنوعة من حبوب كالقمح والشعير والذرة والبقول كالحمص والفول والعدس أو غلال كالبطيخ والدلاّع. فننقل تلك الشتلات إلى حدائق منازلنا، وما هي إلاّ أيّام حتى تينع، فإذا حان موسمها أغلت أضعاف ما تغلّه غيرها من النباتات الشبيهة بها.

ومن خيراته الأخرى التي كان ينعم علينا بها كلما انتفخت أوداجه هي تلك النباتات التي تؤكل كالحماض والحرف والجرجير التي كنا نلتهمها التهامًا كلما عضّنا الجوع.

ومن بركات وادي السدر أيضا أن زائره لا يحتاج إلى حمل الماء معه. فحيثما حفرت نزّ الماء زلالا. فكنا نحفر، ونحن نهيم في ضفافه، الحسْي تلو الآخر، نكرع منه لنروي ظمأنا أيّام القيظ.

* * *

منذ زمن لا تعيه الذاكرة والوادي يواصل مجراه، تتبدّل من حوله ملامح الطبيعة من نباتات وأشجار وحيوانات وطيور. وهو كما هو: وادٍ يسيل عبر بادية تتغيّر، هي الأخرى، بتغير المواسم والفصول. فهي جرداء قاحلة، حتى إذا جادت السماء جُنّ جنونها فربت الأرض واهتزت لتكتسي حللا من كل الألوان، وعجّت السماء بالطيور وأورق الشجر الأجرد واخضوضر في غفلة من الزمن.

ثم غامت أزمنة وتشظت أزمنة، عاد بعدها الغريب وقد وخّط الشيب عارضيه. أراد أن يستعيد سني طفولته الأولى في وادي السدر وغيره من مراتع الصبا. لكن وادي السدر كان حافلا بكل الأشجار الأخرى ماعدا السدر. فقد اقتلعت الفيضانات، في غيابه، تلك الأشجار من جذورها وجرفتها في ما جرفته إلى المجهول، وانبعج الوادي فانخرمت ضفّتاه ليصبح مهيعًا تكسوه أشجار الرتم والطرفاء والنخل البعلي من كل جانب.

أما جرعاؤه فقد تركت فيها الجرّافات التي تأتي لنقل الرّمل حفرًا وأخاديد تبدو، لبشاعتها، كالكدمات على الوجه...

جال الغريب في مواضع السدر التي تعرّف عليها دون عناء: هنا كانت تقوم أكبر سدرة ظلت تمتد وتتسع لتنبت لها فروع جديدة رغم زحف الرّمال حتى صارت، لضخامتها، أشبه بتلّة صغيرة، فكان هو ورفاقه يقسمونها إلى شوارع يطلقون عليها أسماء الأدباء والفنانين: فهذا شارع المتنبّي وذاك شارع المعرّي وآخر لجبران أو ميخائيل نعيمة... يتذكر جيّدًا أنه خط شارعين متوازيين: واحدًا لفريد الأطرش والآخر لشقيقته اسمهان. كان مولعًا بهما وما يزال.

غامت أزمنة وتشظت أزمنة وهاهو ذا ورفاقه يزجرون طائر المكّاء باتجاه الفخاخ التي نصبوها له أسفل الوادي.

ثم هاهم يجتهرون حسيا مطمورًا، يهيلون الرمل بالتناوب ليطفئوا ظمأهم. فقد تناولوا يومها كميات من النبق اللذيذ.

ثم ها هم يتوزعون للبحث عن بعض النباتات العطرة يقدّمونها هديّة إلى أمهاتهم. . . .

انحدر محاذيًا الضفة الشرقية وهو يتهجّى الأرض كما كان يفعل في صباه. فالتقط عدّة شظايا من بيض النعام وبعض القواقع والأصداف المتحجّرة.

وعندما رفع بصره يتأمل مجرى الوادي لمح حجارة بلورية من الحجم الكبير تتوهج تحت أشعة الشمس. كيف أخطأها في صباه مع أن نظره كان حديدًا؟

لعلها كانت مدفونة عميقًا تحت الرّمال فكشفت عنها العناصر، قال في نفسه وهو يتجه نحوها، مأخوذًا بسحرها.

التّحقيق

حفيظة قاره بيبان (بنت البحر)/ كاتبة، تونس

أيمكن أن تكون هي؟! لتمضي عنّي اليوم، وهما راحلا وأملا كاذبا في وفاء هذا الزمن العاصف؟ تلك التي يلوح وجهها اللوزي كل صباح. تخطر كطيف. تعبر الممر إلى حيث ينتظرها العمل. تنحني القامة الهيفاء النحيلة على شغلها. نظرة ضائعة تداري حزنها، هاربة دوما إلاّ عندما يأتي النداء. يرتفع إلى المنادي وجه الموناليزا، بجماله الطبيعي وسمرته الشاحبة لأنثى لم تتخط الثلاثين تبرز من هزالها العظام.

ومع ذلك، بكل أمومتي أحببتها، شبابها العطوف المعطاء، وجودها الهادئ المريح، الصوت الصامت غالبا كاتما أسراره، والعينين الطويلتين الكحيلتين الأسيتين على الدوام.

تجمعنا الصباحات. تلقيها إليّ الدروب المحفّرة، من أقاصي المدينة. لا تبالي بالمسافة. ابتسامة وامضة سريعة تنشر بيننا السلام، قبل أن يُغيّبها الرواق وتفرقنا المشاغل، لينكبّ كل منا على عمله.

تولد الألفة وتزهر مع الأيام، تفتح أحضان أمومة حرمت الوليد.

يأنس المكان بها وينعم. يصبح أجمل. تشرق أصص الزهر والنبتات المتسلقة الخضراء المسقية. تلتمع الخضرة اليانعة أمام بلور النوافذ المصقول. تضيء الأرضية النظيفة ويتلامع الأثاث المرتب في الأركان.

يتّسع المدى معها لوحدة معطاء في مكتبي، ولعمل لا يشغلني سواه، يستزيد الحفر في أعماقه لنيل كنوزه الخافية. يصبح العمل أكثر متعة و فنجان القهوة ببنّه العبق يسير إليّ في هدوء، في أوانه، منبها الفكر المجهد، منعشا الكلمات المتطايرة، والبخار المنتشي بشذى البنّ، يتلوى بأسراره على الورق المتناثر على مكتبي. يزداد الحدب عليها وتنشر المحبة أفياءها.

ومع ذلك، بعد حين سترحل عني إلى الأبد... وهاهي تقتلع عشب تحنان كسا أرضي الحاضنة لشبيهة الموناليزا السمراء... ترحل، تاركة مكانها الأليف لوحشة قادمة ولخيبة مريرة موجعة.

رغم الغيابات الغامضة، أحببتها. تعود إليّ بعدها، منكسرة، بأوجاع تحاول كتمانها، يفضحها الجسد الهزيل، ببقع زرقة وآثار تنكيل تثير الريبة والسؤال. واجهتها يوما ملحة بالسؤال عن حالها المريب.

- لا . . . لم أكن هكذا! . . آه! لو رأيتني وقت الدراسة، لما عرفتني! . . رمّانية الخدين كنت، مكتنزة الجسد . . . أحلم بالنجاح و إتمام دراستي وبفارسي القادم على فرس بيضاء كما في الحكايات.

في العينين الطويلتين النديتين تاهت سحب شتاء حالك. واصلت قائلة :

«ولكن . . . لم أتمّ الدراسة . . . انقطع أبي عن العمل في البناء بعد سقوطه من علو ستة أمتار . . . شُغل أمي في البيوت لم يكن كافيا لخمسة أطفال وأب مريض وتكاليف دراسة لأطفال تتزايد طلباتهم يوما بعد يوم».

اختنق الصوت وأشاحت بوجهها دون أن يكتمل الجواب. عادت، بعد أن شغلني هاتف مباغت- تنكبّ على عملها في هدوء وصمت، لتكمله بدربة وإتقان محبّبين.

عدت إلى مكتبي، وانشغلت بأوراقي. أسلمت لها بقية مشاغلي، مطمئنة بوجودها الأليف.

كنت دوما مطمئنة وهي معي. فلماذا يحدث ما حدث؟ لتتركني الآن، لا كالمرات السابقة، تغيب فجأة وتعود . . . ولكن، تتركني لآخر مرة . . . تمضي منكّسة الرأس، مكسورة الأحلام، معيدة للذاكرة صورا قاتمة تناثرت في فضاء البيت بعد غياباتها المفاجئة المتوالية، وإذا صوتي يرتفع في وجهها يوما، ساكبا لومه الحارق على ثلوج الصمت، ليرفع الرتاج لأول مرة عن أسراره.

- ما كنت أنوي الغياب . . . كيف أغيب عنك و أترك من فتح الأحضان لي؟ . . . ولكن، ليلتها، أقبل صالح كعادته أعقاب الليل . . . ركل الباب بعنف صائحا :

«نائمة؟ ولا تنتظرينني؟؟ . . هات ما عندك! . . »

ارتمى عليّ . . جرني من شعري لأنهض، ضاربا بجنون كل مايلقى من جسدي . . أخذ القدر ببقايا الطعام ورماه ليتهشم على رأسي . . لم يصدّق أني صرفت كل ما عندي في لوازم الغذاء وكتاب مدرسي لابنته . . اشتعلت فجأة عيناه المجنونتان وهو يلمح نصل السكين يلتمع بين الأواني على الطاولة الوحيدة في الركن . . خطف السكين وهمّ بي، وقد خلا جيبه وافتقد مسكنات جنونه . . لمحت ابنتي التي استفاقت، وقد جمّدها الرعب، تأكل أصابعها مذعورة في الركن المقابل . . ركضت بكل قواي نحو الباب إلى شوارع المدينة الخالية، وصدى صوته يطاردني «لن تفلتي من يدي! . . لن تفلتي من يدي»! . عرفت أنه عاد يبحث في حقيبتي و أدباشي و مواعيني ويقلب كل ما في البيت كعادته . . . ركضت إلى أقرب مركز أمن، مستنجدة . . ولكن، من للضعيف غير ربه؟ . . . هناك صدني برود العون.

«لا يوجد الآن عون للخروج معك! ! . . . سأكتب شكواك!»

خرجت بخيبتي . . . وقضيت الليل، مع خوفي، وحيدة، تحت جدار بيت خرب مهجور . . .

اختفيت أياما . . . انتظرت رحمة ربي . . . قد يقع إيقافه . . . قد يهدّد . . . يُنذر . . . يُعاقب . . .

ولكن كلما دعي إلى المركز، كان يخرج بعد يوم أو يومين ببراءة مريبة ليعود إلى ما كان فيه . . . لمن أشتكي إذا كان الحاكم معه؟ . . . وبمن ألوذ؟

عادت تنكبّ على عملها، دون أن تنفع محاولاتي تكذيب ظنونها وطرد اليأس الذي أغرق كل أمل لها في النجاة.

* * *

تغمر الوحشة الأمكنة التي ستخلو من وجودها الهادئ الأليف. قريبا تغيب بمعطفها الليلي يلفّ القامة النحيلة الهيفاء، بعيدا عني . . . بعيدا عن البيت المغمور بالرطوبة في أقاصي المدينة، حيث الطفلة المنتظرة والوهم الماضي بفارس الأحلام الحبيب.

بدا بريق هوى آفل يلتمع بأساه في العينين الحوراوين، وهي تسر لي يوما، بعد أن أغريتها بالحديث :

«أحببت وسامته، شبابه، حديثه الحلو الجذاب، رغم عطالته. ما كان يهمني رفض أبي المتواصل، ولا خوف أمي من حديث الناس فيما يريب عنه... تشبثت به... تصوّري، كان زفافي برخصة، قبل السن القانوني للزواج!...»

السماء الرصاصية تنزل على المكتب، ليغيم البياض على مكتبي... تمطر الذاكرة، يرسم قطرها سطور قصتي معك... عدت أكتب:

وجدتني آخذك بين ذراعي... أحضنك، أشد على كتفيك، أربت على خدك، أهنئك.

يرتفع وجهك إليّ باعتراف جميل وابتسامة رائقة تلوح على محياك. يتلألأ في الوجه القمحي النحيل تألّق الثلج المنتظم بين الشفتين المنفرجتين والشمس المطلة من النافذة تنير ملامحك».

كنتِ مبتهجة ــ ونادرا ما تبتهجين ــ وقد أخذتِ من حقيبة يدك شهادة من ورق لماع مؤطرة بأهزيج زهر مورق ملون. مددتها لي باعتزاز:

– انظري!.. هي لابنتي! الأولى في فصلها، أهدتها المعلمة شهادة امتياز، هاكها!

وارتفعت العينان الواسعتان للسماء داعية!

– يا رب! تكمل الدراسة وتعوض لي ما حرمت منه!

يسعدني الخبر، أهديك قصصا صغيرة ملونة كتبتها حديثا، للطفلة المتميزة. يتلون الفرح في عينيك اللّيليتين بحلاوة قوس قزح. تقولين:

– المؤلفة نفسها تهدي لابنتي القصص؟! وتكتب لها الإهداء؟!... يا فرحة ابنتي!

تعودين بعدها إلى انكبابك المتفاني على العمل، وهدوءِك المعتاد.

* * *

قريبا يأتون.. أنا التي هاتفتهم للقدوم، لأمحو كل ما كان بيننا، رغم الحزن عليك... رغم الوحشة الرازحة على كتفي.

قريبا يأتون، لينزل الستار على نهاية بلا أقنعة، وليعلن الحب عن انتحاره، زمن البرد الكافر والجوع... يغيب الطيف الملتف بالسواد، في برد جانفي المضرج بالدماء مضرجا بصديد الروح.

سيسألونك بغلظة، يحيطون بك محاصرين... تنهال الأسئلة بمطارق التهديد... يزداد وجهك اصفرارا، يرتعش صوتك:

– والله، لم أطمع بشيء، غير نجاح ابنتي! وخروجها من عالم البؤس الذي نحن فيه!

كم مرّة رفع السكين في وجهي! لا أهل ولا مهرب لي بعد يتمي!... يقسم أن يقتلني... يجنّ إن لم يجد ما يشتري به السم الذي يأخذه... مرة هدد بقتل ابنتي!.. هو قادر على كل شيء وقت الجنون!

كانت الشكوك تراودني، وأصداء تجار المخدرات من الحكام والأعوان تتوالى منذرة بخراب البلد... وشهر جانفي الهادر يلوح منذرا بالطوفان...

– هل هو...؟

قاطَعْتِنِي مسرعة وقد فهمت مقصدي:

– لا!... هو يشرب فقط!...

فرّت نظراتك، واستدرت ماضية ليبدو جانب من وجهك فاضحا الهزال الذي يحفر خديك وقد ازدادت عظام الفكين بروزا.

* * *

يجثم رصاص السماء أكثر على مكتبي.

تهوي كل رغبة في العمل، أرمي القلم... ألملم أوراقي وأراها هناك تستعد للخروج.

بعد هنيهة، سيأتون... يستفسرون:

– من معك؟... من يزورك؟.. في من تشكين؟..

يعـود وجه الموناليزا الأسـمر الحزين. . . الصوت الخافت. . . الوجـود الصمـوت وأحـزان الأرض في العينين الطويلتين، وحدبي عليك يغدو، موجعا ماضيا إلى وهاد الخيبات.

* * *

أخيرا، تدخلين مكتبي، تقفين أمامي ملتفة بوشـاح الشتاء، لقد آن أوان الرحيل.

أستبقيك. أتأمل ذبول عينيك. ألمح حقيبتك السوداء معلقة علـى كتفك، ونبتة النعنع في يـدك، قطفتها من الحديقة، بعد استئذاني، لكأس شاي تجهزين في البيت القصـيِّ تزيل بعض كآبة الوجود. . . أسـتدرجك، قبل قدومهم، وشكوكي أشواك تدمي أرض المحبة الحاضنة.

* * *

يرن جرس الباب بغتة. أسـبقك إليه والرنين يتوالى عاليا. تندفع الريح العاصفة سـابقة الرجل الواقف أمام الباب بمفرده، ضابط الشرطة الذي استنجدت به ووالد إحدى تلميذاتي النجيبات.

هاتفتـه بعد تردد، خشـية لامبـالاة مراكز الأمن، وانشغالها عن العباد بحراسة القصور والحكام.

سلام قصير تبادلناه، قبل أن يبادرني مستفسرا خاتما بالسؤال: - لمن توجهين التهمة؟

ألمحك هناك، مترقبة في أقصى الرواق، بسـروال الدجيـن الأزرق الحائـل، يعلـوه الوشـاح الصوفي المنسـدل الخيوط على المعطف الكحلي، والعينان في الوجه الأسـمر الصبوح، ترمقاني بعمق الليل الحزين، تومضان بالخوف والتساؤل.

يعلـو صدى صوتـك البعيد: «لن أنسـى ما فعلته معي!» قلت ممتنة ذات صباح.

- لمن توجهين التهمة ؟

يلح السّؤال.

مغـص طارئ يسـكت صوتـي الموجـوع. يعود يربكنـي الشـك. . . أحاول تكذيبه. . . تحدق بي عينا الضابط. . . أتماسك مقاومة الوجع. . . أجيب بالسؤال على السؤال:

- من سيسـتولي على كل ثمين لدي؟! . . . مقياس أمـي. . . قلادتها وخاتمـي الذهبـي الوحيد؟! . . . والغريـب يعوضها بحلي مشـابه، أقـل وزنا، و. . . مزيف. . . أكيد! . . . «تمويـه ماكر. . . أو. . . ربمـا إشفاق أو محاولة اعتذار من لص كريم». . .

- لنر إذن! يقول، متقدما، فاحصا المكان.

* * *

تدلهمّ السـماء أكثر. . . أضغط على زر المصباح، أضيء المكان.

يلمحـك، تمرقيـن كطيف، يعبر من الـرواق إلى الحمام. . . تمضي خطاه إليك مناديا. يسـألك باحثا. يحاصرك مهددا وعيناه تحدقان بك: البصمات ستكشف كل شيء!

. . . منهكـة ويائسـة، تتهاوين. . . ينفطر الصمت فجأة عن صرخة الروح.

- هو السبب! . . . هو السبب!

يرتعش صوتك بكلمـات هَمَتْ على ورقي، راجفا بدمعه، مصدّقا رؤيا قصة لم تكتمل.

- سـيقتل ابنتي! يقطعها إن لم يكفه ما أمدّه به من أجرتـي! . . . لم يعد يكفيه شـيء! . . . يأمرني بما لا يطاق!

وانهـدت الكتفـان والدمـع ينهال علـى الخدين الضامرين. . . سيقتل ابنتي!

. . . وحلّت الطفلة بيننـا، تقدمت خجلى، تطلب منك بخفوت بعض مال لأبيها الغاضب المهدد بالعقاب إن عـادت إليه فارغة اليدين. . . قلـت لي يومها: «أنا الأب والأم لها! . . . هي كل أملي في الحياة!»

أزّت النافـذة والريح تدفع بقوة المصاريع الخشـبيّة

على البلور الذي صقلته يداك هذا الصباح.

- سنواصل التحقيق في المركز!...

ختم ضابط الشرطة متجها بك نحو الباب.

شاهدتك من النافذة العريضة تقطعين لآخر مرة ممشى الحديقة، وقد اسّاقطت من يدك نبتة النعنع الأخضر التي قطفت لكأس شاي ساخنة لن تشربي هذا المساء... صدى صوتك يهيم في فضاء البيت:

«أملي الوحيد ابنتي!... هي الأولى في فصلها! لن أتركها له ليضيّعها!»

الغيم يغمر أعالي الشجر المبلل المرتعش تحت سياط الريح، وأنت تتقدمين مع الضابط برأسك المنكّس، من البوابة الحديدية.

ومع ذلك قلت لي منذ أيام، تاركة صمتك المعتاد، وبعض طمأنينة تسكب نور انشراح على ملامحك فتتلامع عيناك ببريق جديد:

«لقد أصبحت أصلّي!... هداني الله وخفّف عني ظلمة ما كنت فيه!».

ولكن الظلمة الآن رازحة على كل المدينة وأنت تولين ظهرك وتبتعدين لآخر مرة، وقبضة الشرطي تمسك بقوة ساعدك. وخلفك على الممشى ظلت نبتة النعنع التي اسّاقطت ملقية بخضرتها اليانعة لدوس الأقدام.

* * *

بغتة، وجدتني أترك النافذة أركض نحو الباب يسبقني صوتي مناديا ضابط الشرطة:

- معذرة!... يبدو أن هناك خطأ... قد يكون...!

وتناثرت الكلمات مع الريح.

التفت إليّ. حدق بي باستنكار وشبه غضب، ثم استدار حاسما، دافعا بك إلى الشارع.

- ستتم التحقيق في المركز.

رنوتِ إلي وقتها بطرف عينك. مزيج من الدهشة والرجاء يطفوان على ملامحك، وعيناك ببقايا الدمع تتعلقان بي.

بدا لي أني أسمع صوتا ضعيفا غائما يقول:

- هل...؟... هل أعـ.....؟

أسرعت أقاطع السؤال الحائر الجريح:

- لا!... لا تعودي!

رجعت مثقلة الخطى، وحيدة إلى مكتبي.

تحت السماء الرصاص الرازحة على قلب المدينة، بدت نبتة النعنع المداسة في الممشى الخالي، تلهو بها الريح العاصفة. ماجت الصورة وساحت وحبيبات المطر تسيل لألاءة على زجاج صقلته يداك، تسدل الستار، مع قلمي الناهض، على قصة لم يكتمل فيها التحقيق.

هدية من المناضلة الفلسطينية أم جهاد

إلى الأديبة حفيظة قاره بيبان

29 أوت 2012

قصص قصيرة جدّاً

رجاء خضير/قاصة، العراق

اللّعبة

سمعت حوارهما وهما يلعبان في الحديقة العامة :

قال الأول : سوف أعطيك لعبتي إن وافقت على أن أشترك معك في السباق

رد الثاني : لعبك كلها وليس لعبة واحدة، وسأدع لك لعبة السباق نهائياً

غادرت مكانها وهي تتمتم، هكذا هي لعبة الحياة !.

أمّ

بكفّها التي تضاءلت مع السنين، جمعت ما تبقى من العمر. وبأصابعها المرتجفة وزعته على أحبة كثر، وحينما عرفت أنها تقف على أولى خطوات الفراق، أمطرتهم بما تبقى لديها من غيوم !.

انتظار

كتبت له : أنا في انتظارك

كتب لها : من أنت ؟

ومضة

التقيا تحت غيمة لم تمطر أبداً، وتحدثا عند ضوء لم يبرق أبداً .

انتظرا ومضة تشرين وأمطار آذار حتى أتعبهما المشوار .

لوّح لها إيذاناً بالفراق، فاغتم وجهها وغادرته بلا وداع !.

الوهج

بعد انقطاع طويل وصلته رسالة منها تقول فيها :

ما جدوى الحب إن لم أجدك بقربي ؟

أسرع يبحث عنها في كل المحطات إلا أنه وجد نفسه في فراغ، ولا شيء غير الفراغ الثقيل .

نفايات

سحبت حاوية النفايات بصعوبة واضحة وهي تحدث نفسها : لقد نظفت البيت والشارع، ولكن، لم أستطع تنظيف القلوب جميعها، إذن أنا لم أفعل شيئاً !.

حجارة

أعجبتها الدوائر التي رسمتها حجارتها التي ألقتها في البركة، إنها تكبر كلما رمت أخرى لتحتضن التي أصغر منها، وتمنّت أن يتشبه الناس بهذه الدوائر ويصبحوا دائرة واحدة فقط.

كلب مرفّه

خرج من بيته الكبير لينزه كلبه المرفّه المربوط بسلسلة جميلة... نبح الحيوان حينما مرّا بأكوام من القمامة، التفت صاحبه ليرى امرأة ملفعة بالسواد تفتش فيها لعلها تجد ما ينفعها.

واصل نباحه. وحدها أحسّت بجوعه فحملت إليه ما جمعته من بقايا طعام.

أكل بنهم فيما ذاكرة الرجل راحت تسترجع ما في خزانة الكلب من طعامٍ ثمين !.

ملكة

قال لها : أنت ملكة . ملكة قلبي

ردّت : أعرف هذا

فأردف بغرور : ولكن اعلمي أنك ملكة حينما أكون أنا التاج !.

قلب للبيع

حينما نال منها الجوع، وبعد أن يئست من الحصول على ما يسدّ رمقها جذب نظرها عنوان كبير توسط الشارع « مزاد علني » . وجدت نفسها بين الحاضرين الذين استبدت بهم الدهشة بعدما اعتلت المنصة، قالت بصوت مسموع : من يشتري ؟

كررت العبارة عدة مرات فتساءل الجمع بين مصدق ومكذب، ما عندك هيا قولي ؟

طافت نظرتها الوجوه كلها ليعلو صوتها من جديد قلبي للبيع، فأنا لا أملك غيره !

اغتمت الوجوه وطؤطئت الروس ولم يكن هناك من مجيب !

متسوّلة

في لحظة مفاجئة وجدت نفسها تقف أمام عربته الفارهة، كانت صبية بريئة جميلة الشكل، أمعن إليها النظرطويلاً، و ترجّل ليقف أمامها، فكرت بالهرب فلم تسعفها قدماها، اقترب منها وسألها برفق أن تعطيه شيئاً مما جمعته في كيسها، وبيد مرتجفة ناولته تفاحة حصلت عليها صباحاً . ومقابل ذلك دس في كيسها شيئاً لم تر ما هو. وإذ لم تزل خائفة قرّرت العودة إلى منزلها مسرعة لتجد مالم تحلم بالحصول عليه ولا في منامها فقد كان سعر تفاحتها نقوداً كثيرة جداً وأشياء ثمينة لا يقتنيها سوى الأثرياء !.

كبار وصغار

جاءها مسرعاً يلهث من شدة الفرح :

أمي .. أمي ... لقد وهبت أصدقائي كل أشيائي ونقودي .

دهشت وتساءلت ماذا فعلت ولمَ ذلك ؟

فأجابها، أنت بنفسك قلت، ما يجمعه الكبار يبدّده الصغار! .

شمس وظلٌ

جلس ليرتاح قليلا بعد عمل شاق مرهق وهو يقول لنفسه سأعاود ما بدأته ما أن أستريح . استرخى وراح يراقب ما حوله من أشياء جميلة في الطبيعة الساحرة، استوقفه منظر جميل، لعبة لم يلعبها أحد من قبل، شعر، بسرور كبير وراح يضحك بانتشاء والوقت يمر وهو لا يشعر حتى مالت الشمس وانكمش الظل.

هب واقفاً وهو في فزع : ما ذا سيقول لصاحب العمل الآن ؟

الحقيقة وحدها، فلم يكن بإمكانه أن يغادر المكان، والشمس والظل يلعبان أجمل ألعابهما !.

رومانسية

تمنت أن تموت برومانسية يظل يتحدث عنها الجميع لوقت طويل، وراحت تفكر بصور لهذه الميتة الجميلة ولكن كيف ذلك ؟

فكرت أن تنثر الورود على شكل قلب يضم جسدها في ساعاتها الأخيرة .. لا بل سترسم لوحات رائعة مؤطرة بالشموع المضاءة فهي تعشق ضوءها الحاني .

أو قد ترسم نخلة باسقة وتحتضن جذعها أو تتوسد سعفها العالي .

أفاقت على صوت انسكاب القهوة التي اطفأ ت نار رومانسيتها الحالمة بوداع مؤثر !.

كتاب وزمان

كان يقلّب صفحات الكتاب بلا اكتراث أحياناً كما يبدو لها، وتراه يتوه بين سطوره أخرى، وهي في رواحها ومجيئها تمده بفنجان قهوة جديد .

شرب فنجانه العاشر دون أن ينطق بكلمة سحبت الكتاب من بين يديه فلم يأت بأية ردة فعل هزت كتفيه،ولم يعد إلى وعيه. صرخت بأعلى صوتها فاستفاق وراح ينظر إليها كمسحور وحين استرد روعه قال لها :

ما أشبه زماننا الآن بصفحات الكتاب هذا، نطويها بسهولة ونمضي بلا اعتراض !

إغفاءة

تسللت الى فراشها مبكراً هرباً من خياله الذي يلاحقها، حاولت أن تكون أنانية ولو لمرة واحدة وأن لا تهتم إلا بنفسها .

عند أول إغفاءة، راحت تبحث عنه في منامها متناسية عهدها الذي قطعته على نفسها في يقظتها !.

عبّــاد الشّمس

أيمن الدّبوسي/قاص، تونس

الطقس جميل في قعفور.

على رصيف محطة القطار بالقرية، وقف شاب شديد النحول، يرفع رأسه، من حين لآخر، نحو الشمس الساطعة، يُجيل فيها وجهه ذا الملامح الحادة، مغمض العينين، لينخرط في سيل من العُطاس. وفي خياله المُستعِر كشرر، كانت الشمس كُرة من الفرو الأشقر. شيء مّا في الشُعاعات الرقيقة كان يُدغدغ منخريه ويستثير فيه شهوة للعُطاس. مرّ أكثر من قطار منذ الصباح، بعضها توقف، وبعضها خفض من سرعته ومرّ من المحطة دون أن يتوقف، ومَهران، لا يُبارح مكانه، واقف، يمرّغ أنفه في فروة الشمس، يستلذ نوبات العُطاس التي أخذت تتقلص مع مُرور الوقت، حتى لم يعد أنفه يستجيب. عند ذلك فتح عينيه ينظر للشمس، مُستعطفا، لكن أنفه أبى العُطاس من جديد. أحسّ بالقهر. وفي خياله المُتقلّب كل لحظة، ساءل نفسه حَسيرا: «لِمَ لستُ الشمس؟» ثم نظر إلى سلسلة الجبال البعيدة على الطرف الغربي من القرية، وساءل نفسه كذلك: «لِمَ لَمْ أكن جبلا؟» وحزّ في نفسه ألا يكون شمسا أو جبلا. ثمّ إنه خطر له أن يتحدّى القطار، بعد أن سمع صافرته المدوّية، وكان يأتي من بعيد، ملتهما السكّة لهُما.

أخذ قطار البضائع يقترب من رصيف المحطّة ومهران يدوس على حجر السكة الوسخ بقدميه الحافيتين. كان مغمض العينين ينتظر حتفه، ينتظر أن يدوسه القطار، ويُفتت جسمه النحيل الذي اشتاق لأن يكون شيئا آخر غيره، ولم يقدر. دوّت صفارة القطار بقوة أكبر، ومعها وقعُ العجلات المُجلجلة، وفي الثواني القليلة التي سبقت وصول القطار إليه، ساءل مهران نفسه مرّة أخرى: «لِمَ لَمْ أكن قطارا؟» وحزّ في نفسه ألا يكون قويا كقطارٍ، مُندفعا كقطارٍ، وازداد اصرارا على مواجهته.

أحسّ بعنف الزلزلة بين قدميه والكتلة الرمادية تخترقه وأنفاس المعدن الوهجانة تشوي وجهه الأسمر المالح. دام الأمر ثوانِي، قبل أن يتوارى القطار على السكة المُحاذية. لكن الشاب المغمض العينين، أحسّ به يَعبُر من خلاله. وفتح مهران عينيه، ليجد نفسه لا يزال واقفا على السكة، قِبلة الشمس والجبل، في صدره ثقب ضخم بحجم قاطرة، وخلفه القطار يتوارى مهزوما حقيرا. أحسّ الشاب، ذو الخيال المَرن كفهد، بقوة لا مثيل لها. كان ثابتا كجبلٍ، وفي صدره ثُقب يسع الشمس. هو أقوى من الموت. هزم القطار، إذ لبث

واقفا في وجهه كالجبل. عند ذلك تنحى عن السكّة، مُعتدا بتفوقه، والشمس تدنو منه خاضعة، لتحل في صدره. ثم غادر المحطّة، وقد قرّر أن ينزل إلى سوق القرية، بعد أن كان مُنقطعا عن الناس أمدا طويلا.

مثل كل العائدين من الموت، كان مهران طَيفا شفافا لا يلمحُ، أو يُلمح أحيانا ليُثير الخوف والنفور. هكذا فهم مروره بين الناس، كالخيال، فلا أحد كان يأبه له. السوق كان مُزدحما بالمتسوقين، وقد تجول في ثناياه، مارّا بين الدكاكين وعربات البقالة، نازعا أعلى ثوبه، مُبرزا صدره للمارّة، ليريهم أين حلّت الشمس. ولأكثر من مرّة كان يلقى السّباب والدفع. إنّه لا يفهم لِمَ يُصرّ الناس على نَهْرِه واحتقاره، وقد جاءهم حاملا شمسا في صدره. لقدَ مضت ستُ سنوات منذ أن نزل السوق آخر مرّةَ. منذ أن كان يأتيه ليبيع الدجاج والبيض. لكنه عزف عن ذلك منذ أن حلّ به المرض. أبوه قال بأنّه ممسوس، تزوج جنّية خطفت لبّه. بعد أن تاه ثلاثة أيّام في الجبل هو وقطيع الشياه، وعاد من دونه، مخطوف البصر، مُنعقد اللسان. أمّا أمّه، في المقابل، فلم تقل شيئا. وحتى بعد أن أخذوه إلى مُستشفى الرازي للعلاج، فإن مهران لبث صائما عن الكلام، مُنقطعا عن الناس. ولا أحد إلى اليوم يعرف ماذا وقع له في الجبل مع قطيع الشياه.

ثم إنّ الفتى غادر السوق نحو المدرسة التي اعتاد أن يجلس عند سورها، وقد درس فيها صغيرا، وغادرها صغيرا. جلس مهران على الأرض عند سور المدرسة الخلفي، وأشعل سيجارة وبقي يُرسل أنفاسا من الدخان من فمه، ليسحبها من منخريه بأسلوب مُدهش. كان يجتر روحه اجترارا. وحين يُدخن بذلك الشكل، فإن خياله الفذ ينسحب من رأسه، ليعوضه دخان السجائر. وفي الأثناء، يكون الفتى قد غاب تماما عن الدنيا، وفقد الإحساس بالحاجة، وفقد الزمان والمكان. وبإمكانه أن يلبث في تلك الوضعية يوما كاملا، مادام التبغ مُتوفرا. لم لا أحد يفهم أن مهران قرّر أن يستمتع بروحه منذ ذلك اليوم الذي تحرّر فيه من القطيع، وضيّعه في الجبل، وصار نزوله للقرية مقصورا على سور المدرسة أو محطة القطار التي يشعر بانجذاب غريب نحوها؟

عند مُنتصف النهار، رنّ جرس المدرسة وخرج التلاميذ ليتحوّموا حوله صارخين في وجهه مُتقافزين: «يا مهران يا مهبول. يا مهران يا مهبول.» قبل أن يأخذوا في رشقه بالشتائم والحجارة. كان مُتعودا على الفرار، حين يحصل له ذلك، لكنه وقف هذه المرّة مُعتدا بشمس صدره، وفتح ذراعيه على أقصاها وبقي يتلقى الحجارة والشتائم في ثبات. الصّبية الأشقياء واصلوا شتمه والسخرية من ضلوعه البارزة وقدميه الحافيتين وأظافره الوسخة الشوهاء. ولأول مرّة منذ ستّ سنوات، أحسّ مهران بحاجة للكلام وبرغبة في أن يحضن شخصا مّا. كان يمد يديه نحوهم للعناق، آملا في أن ينتبهوا لشمسه، فيصيبهم ما يُصيبه من العُطاس عند رؤيتها. فبخلاف التدخين والعُطاس، اللّذين هما أثمن ما لديه، فإن مهران لا يملك شيئا آخر يُقدمه للناس.

«هل تُريد أن تكون أخا لي؟» همس الشاب في وجه أحد الصّبية، وقد خرج صوته رقيقا عميقا كخياله المُرهف.

«يا مهران يا مهبول. يا مهران يا مهبول.» صاحوا به وواصلوا رشقه بالحجارة، ليهتف به أحدهم: «نحن لا نُؤاخي المجانين»، قبل أن يرميه بحصاة أصابت جبهته. وعندئذ قرّر مهران أن يروح إليهم، ماداموا هم يرفضون الإتيان إليه، وانطلق راكضا في إثرهم. تفرق الصبية فزعين ومضى هو في مُلاحقتهم مركّزا عَدوَه خلف الصبي الذي أصابه بالحصاة في جبهته. كان يُريد أن يُمسك به ليُمرغ وجهه في فروة شمس صدره، ويهبَه نوبة عُطاس لذيذة كتلك التي يُحبها. ركض الصبي لاهثا والفتى خلفه يُلاحقه بشَمسه المُتأججة ويديه الممدودتين للعناق. مَرّ الصّبي في هروبه قرب محطّة القطار، وكان يسكن حيّا خلف السكّة. قفز عبر الأعمدة المعدنية المُتوازية، وواصل الرّكض، قبل أن

يتعثر في إطار مطاطي كان مُتواريا بين العشب والشوك، ليسقط ويتدحرج ويتمزق سرواله وتدمى رُكبتاه. وما إن همّ الصّبي المفزوع بالنهوض ومُعاودة الفرار حتى كان مهران يجثم فوقه ويُمسك رأسه بيديه اليابستين، ليدفن وجهه في صدره، ويأخذ في ضمّه إليه بقوة. أنشَب الصّبي أظافره في ذراعي الفتى، محاولا التملّص، لكن مهران كان يقبض عليه بيدين ككلابتين، ويزيد في ضمّه إليه كلما ازدادت مُقاومته. كان يُريد أن يَصْهرهُ مع شمس صدره. بدأ الصبي يختنق، وإن واصل التمرّغ، وقدماه تضطربان في يأس. ثم بدأت مُقاومته تهن، والفتى يهمس له: «هل تُريد أن تكون أخا لي؟» كَفّ الصّبي عن المُقاومة، وارتخت يداه، إلا صدره، كان يرجُف، في احتضار أخير. عند ذلك أفلته مهران وقد ظن أنه لان، وبقي يتطلع إلى وجهه المُحتقن، مُنتظرا أن يأخذ في العُطاس اللذيذ. سَحب الولد نفَسا عميقا هو أقرب ما يكون إلى الشخير، وصدره يهتز وينتفض، وقد علت سحنته زرقة الاختناق والخوف. لم يصدّق أنه نجى. تراجع إلى الخلف في حذر، قبل أن يُطلق ساقيه للريح، تاركا محفظته مرميّة خلفه. أمّا مهران، ذو الخيال الفراشة، فقد أحسّ بالحزن لأن الصّبي لم يعطس كما كان ينتظر، وبقي يُتابع، في أسف عميق، هُروبه الغريب. ثم إنّه قرّر أن يحمل شمسه ويروح بها إلى والدته...

عثر عليها في حقلهم المبسوط على أحد أطراف القرية، تجلس على مقعد خشبي، أمام زريبة المواشي، تحلبُ بقرة ضخمة انتفخ ضرعها. والدته، ذات الخيال الجاف، تَحلبُ بقرتهم الوحيدة في نفس الساعة من كل يوم. اقترب مهران منها بخفة، دون أن تفطن له. وحتى حين باغتها وجوده حذوها، وهي مُنهمكة في عملها، فإنها لم تقم بأي حركة تُذكر. كلّ ما هناك هو أنّها ألقت نظرة على أظافر قدميه الطويلة الشوهاء، فعرفته، وعادت تعصر الضرع المدرار. راح مهران يَقرُب والدته بصدره، ليجعل وجهها في فروة شَمسه. إلا أنّها كانت تلكزه بمرفقها وتعود لعملِها. في العادة كان ييأس ويمضي حين كانت تنهره بهذا الشكل. إلا أنّه أصرّ هذه المرّة على أن تتفطّن لشمس صدره الناعمة. وواصل مُحاولاته ضمّ وجهها إليه. «امشي، امشي»، قالت له أمّه هذه المرّة في برود، والبقرة تدير ذيلها لتهشّ الذباب عن مؤخّرتها. تراجع مهران خطوة إلى الوراء، وقد تذكر شيئا تعلمه في المدرسة، طفى على ذاكرته بغتة قادما من أقاصي طفولته. الأولاد يُهْدون أمّهاتهم زهورا ليعبّروا لهن عن حبّهم. والأمّهات، لا يرفضن الزّهور أبدا، أبدا، هكذا فكّر الولد ذو الخيال الجميل. فربّما لن يستطيع منحها لذة العُطاس، لكنه يُمكن أن يهديها زهورا. تنحّى الولد عن والدته، وغاب دقائق في حقلهم، ليعود حاملا في يده باقة من شقائق النُّعمان. «امشي، امشي»، قالت الأمّ وأشاحت بوجهها عن الباقة الحمراء، مُواصلة في حركة يديها الآلية، والسّطل يُشارف على الامتلاء. واصل الفتى محاولته اليائسة في منح والدته الهديّة، لكن بلا جدوى. ومرّة ثانية أحسّ بالقهر. وفي خياله المبتور، فهم أن لا جدوى من أن تكون الشمس في صدره. فالناس لا يعطسون حين يحنون ظهورهم للشمس. الشمس يجبُ أن تكون في السّماء، بعيدة، والناس يجبُ أن يرفعوا رؤوسهم إليها. وتراجع مهران خُطوتين مُبتعدا عن أمّه. ثمّ فتح ذراعيه، ليُحرّر الشمس من صدره، ويتركها ترجع لمُستقرّها في كبد السّماء. داعبت الشمس بفروتها، في حنوّ، وجه الفتى الخائب، قبل أن ترجع لمكانها الأزلي. واستلذ مهران ذلك، لحظات، قبل أن يبقى وحيدا متروكا للفراغ الهائل الذي خلّفه مُرور القطار بصدره. وبغتة أحسّ بحركة جانبية، ويداه لا تزالان مفتوحتان. كانت البقرة ملتفتة نحوه تقضم باقة الزهور في نهم، قبل أن تسحبها منه، وتبتلعها، وتواصل لعق يديه الصّلبتين. استدار الولد نحو البقرة، ثم دنا منها، وأمسك رأسها الضخمة بين يديه، وراح يُحدّق مُتعجبا في عينيها الكبيرتين السوداوين. وبخياله المنطقي، فهم أن البقرة التي أخذت عنه باقة الزّهر، إنّما هي أمّه. وسمع صوتا يكلّمه في أذنه يقول له بأنّ الكائن الذي يحلب أمّه البقرة، إنّما هو الشيطان.

وأحسّ مهران بالغضب والخديعة. غضب عتيد انبثق من أعمق أعماقه. وهبّ إلى الزريبة مُسرعا، ليعود بمنشار صدئ، جعله على رقبة الشيطان بعد أن أمسكه من شعره وغطّس رأسه بعنف في السطل، وجرّ المنشار بقوّة على الرّقبة. صرّخ الدّم في الحليب، تمازج السائلان الشقيقان، تنازعا البقاء في الوعاء الكبير، قبل أن يفورا على الجانبين. ترك الفتى، الكائن ذا الخيال الجاف، يرجفُ وينزف دمه - دمه الذي سلبه من أمّه، البقرة- قبل أن يسحب رأسه من السطل ويطرحه جانبا في ازدراء. إحدى عشرة ذبابة طارت في الإبان من فرج البقرة لتحطّ على الرقبة عند موضع الذبح المُنفرج في فُحش أحمر. الوجه المُمتقع كان غارقا في الحليب والدماء، والعينان مُنقلبتان إلى الوراء، لا يُرى منهما غير البياض. الولد الشاطر ألقى المنشار وأخذ السّطل ليضعه أمام أمّه ذات العينين الواسعتين كليل، ليتركها تستردّ، لعقا، ما سرقه الشيطان منها. أنهَت البقرة السّطل بسرعة لتأخذها ابنها في جولة في الحقل. ولمّا تعب الاثنان من التنزّه، بركت البقرة تجتر، وقعد مهران في حضنها مُستندا بظهره إلى بطنها الضخم. ولأول مرّة في حياته، شعر بأنّه يجلس في حضن أمّه. فما كان منه إلا أن رفع رأسه نحو فروة الشمس وعطس عطسة قوية لذيذة.

يومها، في قعفور، ظلّ الطقس جميلا.

نزهة في صباح بارد

محمد آيت ميهوب/جامعي، تونس

ها هو منزلها. لم تبق إلا بعض الأمتار. أصبح يخطو بتمهل. كثرت التفاتاته وإن لم يكن ثمة ما يقلق، فالشارع مقفر. حتى القطط أرغمها المطر أن تنزوي في أمكنتها المجهولة. لقد أحسن اختيار الوقت : السابعة صباحا، وفي ظلّ هذا المطر لن يستطيع أيّ متطفل الاهتمام بمن يمرّ وبمن يدخل مثل هذه البيوت . . .

ها هو الباب. أتراه أصاب المنزل ؟ ماذا لو دخل منزلا آخر وجد فيه امرأة تصلّي الفجر ؟ . . . لا، لا، هذا هو المنزل بالتأكيد. رغم ضعف بصره وذاكرته فهو يتذكر جيدا كيف رآها مساء البارحة . . . إنها العتبة نفسها التي رآها جالسة عليها مفرجة عن فخذيها وفمها يمضغ العلكة بشهوانية قاتلة. توقف أمام الباب، وجده منفرجا، إنها مستعدة دوما. تنفس الصعداء لكن بحكم العادة تراجع خطوتين ترددا. لاح من آخر الزقاق شاب. يجب أن يدخل فورا. أسرع إلى الباب مرتبكا فوقعت رجله في بركة ماء واصطدمت مظلّته الطويلة بالحائط. همس : «آه لو يراني أحد أبنائي !» وفي ثانية دفع الباب. أنّ الباب العتيق بصوت متقطع. أتاه صوت طفل : «من ؟ من ؟» كيف يمرّ ؟ بدت السقيفة وراء النظارتين حالكة الظلام. صاح : «أمك هنا ؟». ردّ صوت نسائي، صوتها بالتأكيد : «ادخل، تفضل».

أغلق الباب ثم أغلق المظلة واتخذها عكازا. ما أطول هذه السقيفة ! وما أشدّ ظلمتها ! حاذر الاصطدام بصناديق وألواح مبعثرة. اقترب من الحائط ليهتدي به. باستناده إليه، تساقطت بعض الأتربة فأيقظت قط المنزل الذي جري بين رجليه. أخذ يسير بحذر. ما إن وصل صدر الدار حتى علا صوتها : «أهلا وسهلا، عم الحاج في منزلي ؟ كم أنا سعيدة، أهلا وسهلا . . . .» كانت في ثوب أبيض شفاف. صوّب النظارتين. أدهشه اكتناز ثدييها، رآهما وقد تفجّرا، أزاحا ستار الثوب الشفاف وتدلّيا في اهتزاز لا ينقطع. صافحها ناظرا إلى الثديين :

صباح الخير، كيف حالك ؟

صباح الخير عم الحاج، كيف تذكرتني هذا الصباح ؟ أهلا . . .

استرق نظرة خاطفة إلى داخل الغرفة، أبصر بصعوبة الطفل في الفراش، شعر بالقرف . . .

هل يمكن أن . . . أم لا . . . ؟

مسحت على وجهه ضاحكة :

كيف لا يمكن ؟ ان لم نخدمك يا عم الحاج فمن يخدمك ؟

تفضل...

تركته عند الباب وأسرعت إلى ابنها. انتبه إليها الطفل فانتصب قائما، احتضنته ثم أنزلته أرضا :

هيا يا عادل، عمك الحاج أتاني في موضوع مهمّ، اذهب إلى غرفة جدتك وتهيأ للمدرسة...

بدا الطفل غير موافق، نظر إلى الشيخ جيدا ولم يتردد في الاحتجاج :

أوف ! لا، أريد أن أبقى دافئا....

استح، عم الحاج ضيفنا وهو يعطف علينا ويحبك كثيرا... أليس كذلك يا عم الحاج ؟

تمتم الشيخ في قرف : أم، أم، نعم...

أرأيت؟، إذن أسرع يا عادل إلى غرفة جدتك...

نظر الطفل حواليه بحيرة وخرج...

أغلقت الباب. أخذت تسوّي الفراش فيما أخذ الشيخ يتخفف من ملابسه. سوّته مرة ثانية :

أعذرني يا عم الحاج، الغرفة ليست في مقامك ولكن ماذا أفعل ؟ تلك هي الحال...

ورغم قرفه من رائحة الفراش فإنّه قال :

الفراش ليس مهما، ما يهمني هو من على الفراش...

أقنعها كلامه فكفّت عن ترتيب الفراش. نظرت إليه فوجدته قد استعدّ، نزعت الثوب الشفاف واستلقت...

هيا يا عم الحاج، أرجوك أسرع فلقد حان وقت دراسة ابني...

لم تمض بعض الدقائق حتى كان الشيخ يلهث في شبه نحيب، لم يعد يرى شيئا، أخذ يبحث عن النظارتين، أما هي فبسرعة رمت الثوب خشية أن تعود إليه الرغبة.

أضحكتها هيأته وهو يلهث.

ألم تعد زوجتك تكفيك يا عم الحاج ؟

أوف ! لقد أصبحت عجوزا....

وأنتَ؟، ها أنت أصبحت شيخا أيضا...

ولكني رجل والرجل لا تذوي فيه الرغبة أبدا...

قطع الطفل بصياحه حديثهما : «أحس بالبرد، سأتأخر عن المدرسة». فأجابته : «كفّ ! ها أني آتية». وفتحت الباب. وضع في يدها بعض المال: «ولكن كل شيء يبقى سرا». أجابته ضاحكة : «أعرف، أنا معتادة، كثيرون مثلك يأتون».

فتح مظلته وأخذ يسير نحو الباب. كان المطر غزيرا ففكرت بابنها.

عمّ الحاج، أرجوك خذ عادل معك تحت المظلة، فلقد أصبح الوقت متأخرا...

هل يدرس ؟

نعم، هو كلّ أملي...

أقلقته الفكرة، لكنه وافق :

لا بأس، هيا...

طوال الطريق كان يحاول أن يترك مسافة تفصله عن الطفل، فيبدو تحت المظلة مجرد متطفل صغير هرب من المطر إلى مظلة هذا السيّد. لكنّ ذلك لم يستطع قتل خوف مجهول داخله : «آه، لو تراني ابنتي المدرّسة !»

وهكذا سار مطرق الرأس يحاول أن يختفي من ذاكرة أيّ كان. وكلما وقفت أمامه بناية كبيرة، سأل الطفل وهو مطرق : «هل هذه مدرستك ؟» وفي النهاية لم يقض على التوتر الذي زاد باقترابه من مقهى يعجّ بأصدقاء شيوخ مثله. ودون تردد، انحرف عن الطفل وقال له وهو مطرق: «أنا مسرع، أبلغ السلام لأمك». ولاذ بالمظلة في اتجاه المقهى...

وفيما كان الطفل يسير إلى المدرسة تحت ذلك المطر الغزير، اقتعد الشيخ كرسيا بين أصدقائه. وبعد أن طارد في عيونهم وتحياتهم إحساسا مخيفا لم يجده، طلب من النادل قهوة وأخذ يستعيد شيئا فشيئا اطمئنانه...

وبين الحين والآخر كان يجمع قبضته وينفخ فيهما، فقد كان الصباح باردا، باردا جدا......

شهـــيرة

بلقيس خليفة/كاتبة، تونس

عرفت شهيرة فوزي عندما تساكنّا في المبيت الجامعي خلال السنتين الأخيرتين قبل التخرج، لم يكن يجمع بيننا شـيء يذكر عدا الغرفة التي نتقاسم و بعض المرح الذي كانت تشيعه في الغرفة عندما كانت تعـود بعد غياباتها المتكررة المريبـة ،ومع ذلك أظن أنني كنت أحبها، في البداية خلت مشاعري نحوها لا تعـدو أن تكون مجرد شفقة بسبب ظروفها العائلية البائسة لكنني أدركت لاحقا أنني أكن لها مشاعر خاصة لم أفهم بعد مأتاها، فلم أكن موافقة يوما عما تفعل ولم أكن راضية مطلقا عن أفكارها ولا عن سلوكها الطائش، لكنني كنت ألتمس لها الأعذار دوما وأجدني أسعى لتبرير غيابها أمام فتيات المبيت. . . والأغرب من كل هذا أن علاقتنا استطاعت أن تصمد بعد تخرّجنا على اختلاف توجهاتنا الفكرية ومصائرنا. . .

فقد تمكنت شـهيرة من الحصول على وظيفة جيدة فـي إحدى الإدارات التابعة لـوزارة الثقافة أما أنا فكان نصيبي مكتبا منسـيا في الأرشـيف الوطني رغم أنه لم يكن لشـهادتي العلمية علاقة بالأرشفة ولا بالمكتبية، فقد كنت خريجة تنشـيط ثقافي وكنت أحلم بدار شباب أو بمركـز ثقافي في أحد الأريـاف أديره على طريقتي لزرع أراض بكر فأجني ثمارها ثقافة وفكرا وإبداعا. . .

لكن يبـدو أن للمسـؤولين في وزارة التشـغيل أهدافا تختلـف عن أهدافنا أو لعلهـم بحكمتهم العظيمة يرون ما لا نرى . . .

ولم تنجح شـهيرة في الحصول على وظيفة بحجم أحلامها فحسـب، بل وفقت فـي الحصول على زوج مترف و يبدو أنـه لا مبال أيضا. . . أنجبت منه طفلين رائعيـن ولد وبنـت. أما أنا فبقيت عزبـاء أنعم بوحدة المصير مع ملفاتي المغبرة المركونة على رفوف النسيان منذ سنوات، لكنني أعتقد أنني ساهمت في هذا المصير بما أنني أهملت شكلي وازددت انطواء على نفسي.

لم تكن شـهيرة أكثر ذكاء منـي ولا كانت أجمل، لكنها كانت تدرك جيدا كيف تظهر بمظهر الذكية وكيف تبدو أكثر جمالا وإشعاعا، كانت مثلا ذات بشرة شاحبة وفم واسع بشـفاه غليظة فكان يعسر أن تراها بلا أحمر خدود زهري، ومحدد شـفاه يجعل شفتيها أكثر إثارة، وكانـت ذات رقبة طويلـة وصدر ناهـد. فكانت في الغالـب تلبس القمصان المكشـوفة الصدر وكانت في المقابل تلبس التنورات الطويلة لتخفي عيبا بسـاقيها. واسـتطاعت شـهيرة أن ترتقي في عملها بسرعة عجيبة فقد دخلت إلـى العمل بصفتها موظفة، وخلال سـنة

أصبحت رئيسة مصلحة ثم خلال ثلاث سنوات فقط من العمل غدت نائبة مدير، هذا الارتقاء السريع في العمل كان يوازيه ارتقاء أسرع في الحزب الحاكم الذي كانت تنتمي إليه...

قلت لها يوما ونحن بمكتبها: «لا شك أنك ترهقين نفسك في العمل حتى تصيبي هذا النجاح السريع» ابتسمت وهي تقول: «هل تصدقينني إذا قلت لك أنني لا أكاد أفعل شيئا سوى إمضاء بعض الأوراق حتى أنني لا أكلف نفسي أحيانا عناء قراءتها». وأطلقت ضحكة وهي تقرصني من خدي: «يا صديقتي الطيبة المسكينة».

ومرة دخل علينا أحد المسؤولين في وزارة الثقافة وقد أراد أن يخرج عندما رآني غير أنها قامت من مكانها وهي تناديه: «تعال إنها لا تسمع ولا تتكلم»، فاقترب منها مبتسما في خبث وهو يقول «لكنها ترى على ما يبدو» فأطلقت شهيرة ضحكة أعرفها وأعرف متى كانت تعمد إليها وهمست في أذنه شيئا فأطلق بدوره ضحكة مجلجلة ثم ضغط على كتفها بأصابعه وهو ينظر في عينيها قبل أن يغادر.

وعادت شهيرة إلى مكتبها كأن شيئا لم يكن واستأنفت حديثا كنا بدأناه قبل دخول الرجل... وأدركت يومها أن شهيرة لم يعد يفصلها على رتبة الوزير سوى بعض الأسرة...

وعندما سقط النظام وانهار من ورائه الحزب الحاكم الذي كانت تنتمي إليه تجنبت رؤيتها في الأشهر الأولى، لم أشأ أن أراها حزينة محطمة، إضافة إلى أنها كانت تعرف رأيي في النظام السابق، فلم أشأ أن أظهر بمظهر الشامتة وقررت أن أتركها علّها تراجع مواقفها فتكتشف أخطاءها..

وبعد الانتخابات الأخيرة فكرت في زيارتها وأعددت نفسي لأستمع إلى عتاب ولوم وما شابه، وانتظرت أن أرى في عينيها نظرة انكسار، لكنني كنت واهمة حقا فقد استقبلتني بالأحضان وهي تحاول أن تبرر عدم سؤالها عني طوال كل المدة الفارطة. وكانت كعادتها أنيقة معطرة كزهرة اصطناعية، قادتني إلى الباب وهي تخبرني أنها مضطرة لمغادرة المكتب في الحال، ركبت معها سيارتها الجديدة وفي الطريق رن هاتفها فردت: «لا تبدؤوا الاجتماع سأصل خلال دقائق» ثم همست وهي تدير وجهها ناحية النافذة حتى لا أسمعها: «أنا أيضا اشتقت إليك لا تكن لجوجا». ثم توقفت أمام إحدى البنايات وركنت سيارتها والتفتت إلي وهي تغطي شعرها بوشاح حريري قائلة: «هل ستدخلين معي إلى مقر الحزب ما رأيك في الانخراط معنا» رفعت حاجبي استغرابا: «عن أي حزب تتحدثين؟» فأشارت إلى لافتة كبيرة لم أنتبه إليها، غطت جزءا من واجهة البناية، كانت لافتة الحزب الجديد.

شمــوخ..
فــوق زخّـــات الألـــم

محمد المحسن/ كاتب، تونس

«إذا أردتَ ألا تخشى الموت، فإنّ عليك ألاّ تكُفّ عن التفكير فيه» (Snénèque)

... المطر يغسل الفضاء، وحبّاته تسقط على الأرض فتتناثر أشبه بخيالات تولد وتندثر، وعلى المدى تنطرح الأضواء فوق المستشفى الأكثر بياضا من العدم، تذكر أنّ ثمّة بشرا يعيشون أيضا...

لقد اكتشف الطبيب الصّارم-المرضَ الخبيث-الذي توغّل في رئة أبي وبدأ ينخرها بشراهة فجّة، مما جعله يحدّد موته برتابة إدارية مرعبة!...هذا الاكتشاف المفجع أجبرني على العودة به إلى البيت حيث سيكون الوداع الأخير.

أنا الآن، مثقل الذهن من رؤياه، مكدود المشاعر، إلا أنّ تألّمه لم يكن يثير من الألم بي، أكثر مما يثير سخريتي من الحياة، فانتهاء الإنسان إلى مثل هذا المصير لا سيما بعد أكثر من نصف قرن قضاه يعطي الحياةَ حيويّته ونضارة صباه، هو ضرب من العبثيّة التي لم أستسغ كنهها بما فيه الكفاية...لقد غدا أبي في عداد الميتين، وانخرط في عدّ أيّامه بصبر الأنبياء...هكذا بعد أكثر من نصف قرن أعطى فيه الحياة أضعاف ما أخذه، يحيله المرض إلى كتلة من عذاب...

فجر يوم الإربعاء.. على الساعة الخامسة ألما

إنّه ليس معقولا أن يموت أبي، كما أنّه ليس معقولا أيضا أن يعيشَ على تخوم الألم، ومع ذلك فلا شموخه فوق زخّات العذاب عجّل برحيله، ولا أنا قبلت بأن يموت، رفضان في تناقض محتدم، إلا أنّهما محتدمان بصورة قدرية...وذلك هو جوهر أحزاني...

قبيل انبلاج الصّبح بقليل سرحت في ما يبدو أكثر مما ينبغي فغفوت «...رغبت في البكاء، بكيت دون دموع...تراءى لي والدي بوجهه المهيب، ورجولته الفيّاضة، خيّل إليَّ أنّه عاتب عليَّ»أنت نسيتني-قال لي-ومن حقّك أن تنساني... فمَن غاب عن العين ينساه القلب...!»

صرخت بملء العقل والقلب والدّم: «لا يا أبتي لن

أنساك... لن يطويك الزّمن... لن يباعد بيننا... الزّمن لن يطوي أمثالك ممن خبروا شعاب الجبال، وقفْر البراري... ستعود كما كنت جوّاب آفاق يصبر على المكاره... ليس من السّهل أن تتوارى خلف التخوم، ولا أن تضيع ولا أن تموت... ولا أن...». استفقت على أبي يئنّ بصمت حزين... لقحته فوق ذراعيَّ ومشيت به، فشعرت كأنني أحمل كيسا من العظام... أدخلته «دورة المياه» وأمسكت بيديه حتى انتهى، ثم حملته من جديد... كان حزننا صعب المراس يلتحف بأضلاعي...

صباح يوم الخميس.. على الساعة السادسة حزنا

دخلت الغرفة فرأيت أبي مسجىّ، وقد تميّع مرضا، وتحلّقت حوله أخواتي، انقبض قلبي بسرعة وأسرعت إلى جانبه، كانت شفتاه تتحركان وعيناه مغمضتين بعنت وألم، وهيكله هامدا ساكن النبض... اقتربت منّي أمّي وهمست في أذني بصوت مكتوم: «لا تحزن يا ابني... الحزن ماء غريب لا يغسل ما يجب غسله إلا في لحظات هاربة»... «لا يا أمّي... إنني حزين... الحزن حالة من الهمود كالقهوة التي تفور وتفور، ثم تتراجع وتستقر في قاع الركوة. أنا قهوة فارت وهمدت... جسد يتلوّى في فيض الألم... أنا كتلة من ألم... ترى يا أمي، هل سيطوي الموت جناحيه الأسودين على أبي...؟ التفتّ صوبه ثانية، فرأيته يعضّ شفته السفلى بعنف وقد تيبّست يده تحت جنبه الأيمن... وتهادت الأوجاع على صفحة وجهه غائمة كأطياف مراكب الصّيد عند الغسق...

عند المساء

حين تبرك الظلمة على حيّ نابت في مكان ما من الجنوب... تتحرّك كائنات بشرية وسط الفراغ، وتتململ بعض الأصوات التي تحملها الأحزان وتطوّح بها بين أركان البيت... في تلك اللحظات المنفلتة من عقال الزمن. يتوجّع السكون ويصاب الصّمت النبيل بجراح يفقد على إثرها اللّيل سرّه... ثم يتعالى الأنين ويتعاظم الألم فترتجف قلوب أعتى الرجال... وتبكي عجوز بصمت جليل:

- رفيق دربي يموت...

- لا لم يمت...

- استدع الطبيب يا «محمد»

- لا... لم يعد يفيد...

وسط البيت ينفلت فراغ ممل، صمت غير محدود، وفي هذا الفراغ الجائع المحموم تصنع الرّيح ارتعاشاتها في المدى صوتا يحاكي نحيب الأرامل... اتجهت صوب أبي، ذاهل اللب والخطى، ينهشني في داخلي خراب كاسح، ويتناهى إلى سمعي أنين قاهر ما فتئ يتضاءل كالرّجع البعيد... اقتربت منه فألفيته مسجّى وقد اعتصره الضمور واعترى جفونه ذبول وحاقت بعينيه أورام وغشيت وجهه سحابة من عذاب كافر... أمعنت النظر فيه فوجدته يتلوى كنبات زاحف والكلمات تندغم في حلقه... وشيئا فشيئا ارتخى جفناه كستارة تسدَل وتشابكت يداه وهما تضغطان على الألم في صدره، ثم بدأ يتكوّم ويرتخي وبين التكوّم والارتخاء تضيء عيناه وهما تبحثان عن وجهي لينظر تلك النظرة التي ستورثني الحزن الأبدي...

استيقظ من نوبته الأخيرة، فاقتربنا منه حتى لامست أنفاسنا جسده الواهن، ولقد راح بعد ذلك يتمتم بخفوت، كلمات لم نكن نسمعها بوضوح، إلا أنّها تذكّرنا برفاق دربه الذين مضَوا وتواروا خلف الدروب، ومن ثمّ أدركنا جميعا أنّ هذه الكلمات لا تعدو كونها صوتا مختنقا لزمن يسقط في الأفول... فهمنا من أبي، ببضع إشارات وغمغمات متعبة، أنّه يريدنا أن نقترب منه، ففعلنا، ومدّ يده فمددنا أيدينا ووضعناها عليه، سحب يده الثانية ووضعها فوق الأيدي كلّها، وفي تلك اللحظات كانت أمّي تبكي بدموع سخية، أما أختي الكبرى فقد كانت الكلمات تخرج من شفتيها باردة،

بطيئة لا معنى لها، مصحوبة بنظرة شاردة لم تستقرّ على وجهي أبدا. . . وفي ما عدا ذلك فقد استمرّت تقرأ الآيات التي حفظتها من القرآن منذ أربعين عاما. . .

الجمعة. . قبيل الرحيل الأخير

لم يعد بوسع أبي أن يحرّك أطرافه، كما لم يعد بوسع إخوته الأفذاذ أن يرفعوا رؤوسهم عنه، وفي تلك الساعة العصيبة كاد الزمن أن يتوقّف أو هكذا خيّل إليّ. . . وفي تلك الساعة أيضا شعرت بالدّمع يطفر من عينيّ، وبألم هائل يجتاحني ويعتصرني. . . والتفت فجأة نحوه فرأيت عينيه تتثبتان على وجهي، ورأيت جفنيه ينحسران إلى أقصى محجريهما كأنهما تريدان أن تتركا لعينيه أوسع رؤية ممكنة في آخر لحظة بالحياة، وراح بريق عينيه يذبل كذبالة سراج منطفئ، أو كحجر مرو أملس مبلّل يوضع تحت شمس حامية تبخّر الشمس رطوبته شيئا فشيئا. . . صرخت أمّي صرخة مزقّت وشاح الصّمت:

- استدع الطبيب يا «محمد»

- لا. . . لم يعد يفيد. . .

الآن بدأ خدر البرودة يحكم قبضته على جسده. . . وببطء شديد راح يغطّ في موت عميق. . .

عندما تبهت الأيّام، وتنطفئ في عين النّهار ابتسامة حاولت كثيرا أن أغذيها بدمي، يتعالى صراخ من هنا، أو نحيب من هناك، وتتوالد حول الأحداق أحزان كثيرة وعابثة الشعور، تذكّر أنّ الانتهاء قد اقترن بكل شيء.

عند المساء مات أبي، بكل حتمية. . . مات وهو يوصينا ألا نختلف. . . ويلفت رعايتي لأمّي باعتباري سندها الوحيد.

لقد تجرّأ الموت وسأل أبي لماذا يعيش. . . ؟! ولا بدّ أن يكون المرء سخيفا ليسأل الموت عن علاقته بنا. غير أنّي صرت سخيفا لحظة من زمن. . . وفي تلك اللحظة عندما نظرت إليه يستلقي في قرارة أبدية بلا عيون، سألت لماذا يموت أبي؟! وأدركت أنّ السؤال قدريّ. . . وأدركت كذلك أنّ الوزر الذي خلّفه لي سيثقل كاهلي. . . وقد أنوء بحمله أثناء عبور الدّرب الأخير. . .